



# *Zeitschrift*

International Musical Society, Alfred Valentin Heuss

PROPERTY OF  
*University of  
Michigan  
Libraries*

1817



---

ARTES SCIENTIA VERITAS

---



**ZEITSCHRIFT**  
**DER**  
**INTERNATIONALEN MUSIK-**  
**GESELLSCHAFT**

**Sechster Jahrgang 1904—1905**

Herausgegeben von

**Alfred Heuss**



**LEIPZIG**

**DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL**

Music-X

ML

5

.I62

v.6

# INHALT.

	Seite
<b>Abert, Hermann</b> (Halle a. S.).	
- Alte Studentenmusik in Halle a. S. . . . .	499
<b>Bernstein, Nic. Daniel</b> (St. Petersburg).	
- Peter der Große und die Musik in Rußland. . . . .	277
<b>Bienenfeld, Elsa</b> (Wien).	
- Die kirchenmusikalischen Verhältnisse in Wien. Bemerkung . . . . .	93
<b>Borchers, Gustav</b> (Leipzig).	
- Der zweite musikpädagogische Kongreß in Berlin. . . . .	68
<b>Boutarel, Amédée</b> (Paris).	
- L'Œuvre des sifonies et l'interprétation de Félix Weingartner. . . . .	457
<b>Broadwood, Lucy E.</b> (London).	
- English Folk-Song . . . . .	497
<b>Clark, F. H.</b> (Berlin-Rummelsburg).	
- Zur Transzendentalität der Tonkunst auf dem Klavier. . . . .	413
<b>Einstein, Alfred</b> (München).	
- Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba. Berichtigung . . . . .	272
<b>Göhler, Albert</b> (Leipzig).	
- Robert Eitner † . . . . .	239
<b>Heuß, Alfred</b> (Leipzig).	
- Bach's Motetten, begleitet oder unbegleitet? . . . . .	107
- Carl Heinrich Graun, Montezuma, Oper in 3 Akten . . . . .	71
- Melchior Franck und Valentin Haussmann, Ausgewählte Instrumentalwerke	247
- In eigener Sache (Dr. A. Mayer-Reinach). . . . .	273
<b>Jerichau, Thorald</b> (Kopenhagen).	
- Zur Notenschrift . . . . .	330
<b>Istel, Edgar</b> (München).	
- Peter Cornelius als Mensch und Künstler . . . . .	58
<b>Korganow, Basil David</b> (Tiflis).	
- La Musique du Caucase . . . . .	24
<b>Kretzschmar, Hermann</b> (Berlin-Schlachtensee).	
- Die Aufgaben der IMG. . . . .	7
<b>Leichtentritt, Hngo</b> (Berlin).	
- Jakob Handl (Gallus) opus musicum II. . . . .	469
- Über Pflege alter Vokalmusik . . . . .	192
<b>Ludwig, Friedrich</b> (Potsdam).	
- Noch einmal: Rezon's Rondelet in Stainer's »Dufay« . . . . .	502
<b>Maclean, Charles</b> (London).	
- Music Piracy. . . . .	113
<b>Münlich, Richard</b> (Berlin).	
- Das zweite deutsche Bachfest in Leipzig . . . . .	66
- Zur Musikästhetik . . . . .	287
<b>Newman, Ernest</b> (Birmingham).	
- Liszt's "Faust" Symphony. . . . .	380
<b>Newmarch, Rosa</b> (London).	
- Tchaikovsky's Early Lyrical Operas . . . . .	29
<b>Niecks, Fr.</b> (Edinburgh).	
- Beethoven's Sonatas and the three Styles. . . . .	421
- Concerning the Waltz . . . . .	203
- Liszt as Pianoforte Writer . . . . .	104
<b>Niemann, Walter</b> (Leipzig).	
- Ein neues Jugendwerk Richard Wagner's (Fantasia für Klavier in Fismoll) 377	
<b>Prodhomme, J.-G.</b> (Paris).	
- La Question du Concerto . . . . .	241
- Un poème Humoristique sur la Musique . . . . .	155

<b>Quittard, Henri (Paris).</b>	Seite
- Note sur un ouvrage inédit de Marc. Anthoine Charpentier (1634-1704).	323
<b>Rendall, Ed. D. (Godalming).</b>	
Is Handel's "St. John Passion" Genuine	143
<b>Richter, C. H. (Geuf).</b>	
Musik und Plastik	149
<b>Riemann, Hugo (Leipzig).</b>	
Die Musik des klassischen Altertums. Entgegnung auf A. Thierfelder's Kritik seines „Handbuchs der Musikgeschichte“, I. Halbband	234
Replik zu Fr. Ludewig: Noch einmal: Rezon's Rondelet in Steiner's „Dufay“	503
Zwei falsch gelöste Kanons in Stainer's „Dufay“	466
<b>Rose, Algernon S. (London).</b>	
- A Private Collection of African Instruments	60
- South African „Clickers“	283
<b>Rychnovsky, Ernst (Prag).</b>	
- Ein deutsches Musikkollegium in Prag im Jahre 1616.	20
<b>Schneider, Max (Berlin).</b>	
- Die alte Choralpassion in der Gegenwart.	491
<b>Spencer Curwen, J. (London).</b>	
Regarding English Glees	245
<b>Spiro, Friedrich (Rom).</b>	
- Ein verlorenes Werk Johann Sebastian Bach's.	100
Musik in Rom	424
<b>Squire, W. Barclay (London).</b>	
Purcell's Dramatic Music	56
<b>Starmer, W. W. (Tunbridge Wells).</b>	
Regarding Carillons.	337
<b>Thierfelder, Albert (Rostock i. M.).</b>	
- Die Musik des klassischen Altertums. Erwiderung auf die Entgegnung Hugo Riemann's	236
<b>Thürlings, A. (Bern).</b>	
Schweizerische Festspiele	34
<b>Trotter, T. H. Yorke (London).</b>	
Regarding Rhythm	463
<b>Wuermann, Rudolf (Bozen).</b>	
- Zur Neuauflage der Musica boscareccia	384

**Amtlicher Teil.** An die Ortsgruppen der IMG. Von Hermann Kretschmar S. 97. —  
An die Mitglieder der IMG. (Abonnement der Rivista musicale betr.) S. 180. —  
Bekanntmachung der erfolgten Eintragung der IMG. ins Vereinsregister S. 189. —  
Bestimmungen über das Präsidium der IMG. S. 57. — Aufruf D. F. Scheurleer's  
in Haag zur Bildung eines Musikfestfonds S. 190. — Erster Kongreß der IMG. S. 1.  
Satzungen der IMG. S. 16. — Satzungen der Sektion Norddeutschland der IMG.  
S. 95.

**Aufführungen älterer Musikwerke** S. 125, 171, 215, 257, 299, 352, 472.

**Besprechungen von Musikalien** S. 180, 314, 366, 404, 447, 518.

**Kritische Bücherschau und Anzeigen** neu erschienener Bücher und Schriften über  
Musik S. 44, 81, 128, 178, 221, 262, 304, 360, 399, 439, 479, 509.

**Buechhändler-Kataloge** S. 55, 93, 185, 223, 272, 319, 374, 488.

**Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft** S. 55, 93, 140, 186, 375. — Basel  
S. 375. — Berlin S. 411 454. — Frankfurt a. M. S. 186, 411. — Kopenhagen S. 320,  
411. — Leipzig S. 140, 187, 273, 321, 376. — London S. 140. — Paris S. 141, 238,  
274, 412, 523. — Wien S. 141, 488. — Schweden S. 274, 321. — Niederlande S. 455.

**Musikberichte** S. 37, 75, 117, 160, 205, 250, 290, 340, 387, 430, 471.

**Nachrichten von Hochschulen, Lehranstalten und Vereinen** S. 40, 79, 173, 358, 394, 437.  
Notizen S. 40, 79, 127, 173, 218, 259, 303, 359, 395, 438, 475, 506.

**Vorlesungen über Musik** S. 38, 79, 127, 172, 217, 259, 302, 356, 393, 436, 475.

**Zeitschriftenschau** S. 49, 90, 135, 181, 227, 269, 316, 368, 406, 448, 484, 519.

**Zwei Preisaufgaben der „Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis“** S. 275.

# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 1.

Sechster Jahrgang.

1904.

---

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *℥* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 *M.*

---

### Amtlicher Teil.

#### Bericht

über die

#### Verhandlung des I. Kongresses

der

#### Internationalen Musikgesellschaft,

Leipzig, im Künstlerhaus, Bosestraße 9, am 30. September 1904.

---

#### Auszug aus dem Protokoll.

##### Tagesordnung:

1. Bericht über die erfolgten Arbeiten zur Reorganisation der Internationalen Musikgesellschaft durch den Schatzmeister.
2. Bestätigung der vom Präsidium im Februar 1904 angenommenen neuen Satzungen, eventuell Gründung einer neuen Gesellschaft auf Grund dieser Satzungen.
3. Vortrag des Vorsitzenden über die Aufgaben der IMG.
4. Delegiertenberichte über Stand und Aussichten der Gesellschaftstätigkeit in England, Frankreich, Holland, Italien, Österreich, Schweiz usw.

Herr Professor Dr. Adler-Wien eröffnet den Kongreß und heißt die Erschienenen willkommen. Er bestätigt die ordnungsgemäße Einberufung des Kongresses und teilt mit, daß der Vorsitzende desselben, Herr Professor Dr. Kretzschmar, durch Krankheit verhindert sei, den Vorsitz zu führen bzw. den Kongreß zu eröffnen, und daß er an seiner Stelle dies tun werde. Erschienen sind die aus der Anwesenheitsliste ersichtlichen Mitglieder.

Herr Professor Dr. Adler verliest zunächst die Namen der Vertreter selbständiger Landesverbände und Ortsgruppen. Die betreffenden Herren melden sich, ebenso die andern stimmberechtigten Vertreter.

Herr Professor Dr. Adler wird durch Zuruf zum Leiter der Versammlung gewählt, als sein Stellvertreter Herr Dr. Max Seiffert-Berlin.

Man geht zur Tagesordnung über.

#### Zu 1

erstattet der Schatzmeister Herr Hofrat Dr. von Hase-Leipzig den Bericht. Dieser ist dem Verhandlungsbericht als Anlage beigegeben. Zum Bericht nimmt auf Befragen des Vorsitzenden niemand das Wort. Man ist einverstanden, daß die Verhandlungssprache durchweg die deutsche ist, auch die Beschlüsse in dieser Sprache niedergeschrieben werden, da die auswärtigen Mitglieder der deutschen Sprache mächtig seien.

#### Zu 2.

Stücke der neuen Satzungen sowie der »Zusätze« zu denselben befinden sich im Besitz der Anwesenden. Der Herr Vorsitzende trägt die Zusätze der Reihe nach vor, erklärt dieselben und berichtet, daß die Satzungen und Zusätze vom Präsidium genehmigt seien.

Auf Befragen wird auf Vorlesen der einzelnen §§ der Satzungen verzichtet und man nimmt hierauf einstimmig die Satzungen nebst den diese ergänzenden Zusätzen allenthalben an. Man beschließt weiter, diese, durch die Zusätze ergänzten Satzungen dem einzutragenden Verein »Internationale Musikgesellschaft« als Grundgesetz zu geben. Die IMG. soll ein eingetragener Verein im Sinn des deutschen bürgerlichen Gesetzbuches werden. Mit der Eintragung des Vereins in das Register des Kgl. Amtsgerichtes Leipzig hört insoweit der alte Verein der IMG. auf, und statt seiner, aber aus ihm heraus, erscheint der eingetragene Verein IMG.

Man schreitet hierauf zur Wahl des Vorstandes: es werden einstimmig und durch Zuruf gewählt die Herren:

Professor Dr. Hermann Kretzschmar-Berlin als Vorsitzender,  
Dr. Max Seiffert-Berlin als Schriftführer,  
Hofrat Dr. von Hase-Leipzig als Schatzmeister.

Dieser Vorstand wird hierauf von den Anwesenden bevollmächtigt, die Eintragung der IMG. in das Vereinsregister des Amtsgerichtes zu Leipzig zu erwirken, auch dazu von der Behörde geforderte Abänderungen oder Erweiterungen der Satzungen selbständig ohne Mitwirkung einer Hauptversammlung vorzunehmen. Die Anwesenden heißen weiter noch die vom Präsidium für Reorganisation der Gesellschaft vorgenommenen Schritte ausdrücklich gut.

Die zu Vorstandsmitgliedern gewählten Herren nehmen, soweit anwesend, die auf sie gefallene Wahl an.

Zu 3

verliest Herr Dr. Seiffert den von Herrn Professor Dr. Hermann Kretzschmar verfaßten Vortrag. Auf Anregung des Herrn Vorsitzenden beschließt man Herrn Professor Kretzschmar für diesen Vortrag den Dank der Versammelten abzustatten und ihn zu bitten, den Vortrag in einer ihm geeignet erscheinenden Form herauszugeben und so dem Publikum zugänglich zu machen. In gleicher Weise richtet der Herr Vorsitzende an die Anwesenden die Bitte, ihrerseits alles zu tun, was den Interessen der IMG. und ihrer Förderung dienlich ist. Man beschließt weiter der Neuen Bachgesellschaft offiziell den Dank dafür auszusprechen, daß diese ihre Festaufführungen in die jetzige Zeit gelegt habe, sodaß es den Mitgliedern der IMG. ermöglicht worden ist, jenen beizuwohnen.

Zu 4

berichtet zunächst der Delegierte für Amerika, Herr Sonneck-Washington, danach Herr Dr. A. Hammerich-Kopenhagen für Dänemark, Herr Pirro-Paris für Frankreich, Herr Dr. Maclean-London für England, Herr Dr. Seiffert-Berlin für Holland, und sich ihm anschließend Herr Scheurleer-Haag, Herr Dr. Wolf-Berlin für Italien, Herr Dr. Waas-Wien für Österreich, Herr Dr. Nef-Basel für die Schweiz.

Einem jeden der Herren Redner wird der Dank vom Herrn Vorsitzenden ausgesprochen, der sich außerdem vorbehält, den auswärtigen Schwester-gesellschaften besondere Grüße zu entbieten.

Was die Wahl des nächsten Kongreßortes anlangt, so bringt Herr Pirro Paris in Vorschlag. Das Präsidium wird s. Z. den Vorschlag in Erwägung ziehen.

Mit nochmaligem Dank des Herrn Vorsitzenden an die Anwesenden, der der Hoffnung Ausdruck gibt, daß die IMG. immer mehr Erfolge zeitigen möge, schließt derselbe den diesjährigen Kongreß.

Herr Scheurleer möchte Herrn Professor Kretzschmar das Bedauern der Anwesenden wegen seiner Krankheit ausgesprochen sehen. Auf Anregung des Herrn Dr. Friedländer wird dem Vorstand der Dank der Versammlung ausgesprochen.

Vorgelesen, genehmigt mit vollzogen:

Dr. Anschütz.

Prof. Dr. Guido Adler.

Dr. Max Seiffert.

O. G. Sonneck.

A. Pirro.

Charl. Maclean.

Oscar von Hase.

## Bericht über die erfolgte Arbeit zur Reorganisation der Internationalen Musikgesellschaft.

### Zu Punkt 1 der Tagesordnung.

Bei der Gründung der Internationalen Musikgesellschaft wurde einem Präsidium übertragen, über die Maßnahmen zu wachen, »die auf die Erfüllung der Allgemeinbeschlüsse der Internationalen Musikgesellschaft abzielen«. Für dieses Präsidium, das sich aus den Sektionsvorständen, dem Vorsitzenden der Geschäftsstelle und dem Kassierer zusammensetzte, gab es aber keinen Präsidenten. Es ermangelte der Organisation und der Initiative und hat in den ersten fünf Jahren seines Bestehens keine einzige Versammlung abgehalten. So wurde die Internationale Musikgesellschaft, eine Republik ohne Präsident und ohne Ständerversammlung, einzig von dem Geschäftsführer geführt und von dem Schatzmeister verwaltet.

Im vierten Geschäftsjahre regte sich mehr und mehr das Verlangen der Mitglieder, konstitutionell regiert zu werden. Das Verlangen wurde schließlich so mächtig, daß der Bestand der Internationalen Musikgesellschaft gefährdet worden wäre, wenn das konstitutionelle Regime nicht ernstlich eingeführt worden wäre. Wo in der Welt das Verlangen nach einem konstitutionellen Rechtssystem auftaucht, da muß über kurz oder lang die patriarchalische Verwaltung weichen.

Die Kassierer der Gesellschaft, die sich bisher darauf beschränkt hatten, die Weisungen des eifrigen Vorsitzenden der Geschäftsstelle auszuführen, konnten sich den ihnen ausgesprochenen Bedenken gegen das bisherige System nicht verschließen. Sie baten ihn deshalb, er möge selbst die Initiative zu einer Reorganisation der Statuten ergreifen. Zwar ging er zunächst darauf ein, das Einverständnis der Einzelvertretungen in Deutschland, Österreich und der Schweiz zu einer vorbereitenden Versammlung für diesen Zweck zu erbitten, versagte sich aber später der Berufung in diesem Jahre.

Erst darauf hin hat die Ortsgruppe Leipzig, weil sie eine Reformation an Haupt und Gliedern für nötig hielt, die Initiative ergriffen und zu einer Versammlung der Vertreter von Ortsgruppen der Internationalen Musikgesellschaft im Deutschen Reich, in Österreich und der Schweiz eingeladen, die am 6. Dezember 1903 zu Leipzig stattgefunden hat. Das Protokoll dieser Versammlung ist in der Zeitschrift der IMG. V, Heft 5/6 abgedruckt worden, ebenso der Wortlaut der von der Ortsgruppe Leipzig vorgelegten neuen Satzungen, an deren Beratung und Beschlußfassung auch der Vorsitzende der Zentral-Geschäftsstelle teilgenommen hatte.

Hauptzweck der neuen Satzungen war, die schon bestehenden Organe vor Verkümmern zu bewahren, insbesondere dem Präsidium eine führende



Rolle zuzuweisen. Die nationale Empfindlichkeit mußte schweigen, wenn sie den gänzlichen Mangel an Initiative herbeiführte. In erster Reihe war die Wahl eines jeweiligen Präsidenten und die Übernahme der Geschäfte der bisherigen Geschäftsstelle durch einen Vorstand nötig. Gleichzeitig aber galt es die Publikationen der Gesellschaft auf das Hauptziel der Internationalen Musikgesellschaft zu richten, den Wettbewerb mit den üblichen musikalischen Zeitschriften abzustellen.

Diese Satzungen sind darauf von der Mehrheit der Sektionen der IMG. laut der ebenda abgedruckten Bekanntmachung vom 20. Februar 1904 genehmigt worden. Laut derselben Bekanntmachung hat auf Grund der neuen Satzungen das Präsidium zu seiner Vertretung einen Vorsitzenden, Schatzmeister und Schriftführer, sowie eine dreigliedrige Redaktionskommission gewählt.

Das Präsidium hat zur Anbahnung eines geregelten Geschäftsganges »besondere Bestimmungen über das Präsidium der Internationalen Musikgesellschaft« und »besondere Bestimmungen für die Redaktionskommission der Internationalen Musikgesellschaft« beschlossen.

Für alle diese ersten Äußerungen beginnender eigener Tätigkeit mußte sich das Präsidium auf den schriftlichen Verkehr beschränken. Aber gleich bei der ersten Bekanntmachung vom 20. Februar 1904 an die Mitglieder der Gesellschaft schlug der Vorsitzende des Präsidiums vor, nach erfolgter Ordnung der Dinge im Herbst eine Hauptversammlung oder einen internationalen Kongreß in Leipzig einzuberufen.

Die Einladung zu diesem »Ersten Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft« zu Leipzig für Freitag den 30. September und Sonnabend den 1. Oktober 1904 ist im Mai 1904 im Amtlichen Teile der Zeitschrift der IMG. V, Heft 9 erfolgt. Dieser Kongreß, dessen Tagesordnung gleichzeitig veröffentlicht wurde, soll »die Zweckmäßigkeit der neuen Organisation beweisen und die Arbeiten der Gesellschaft in ruhige, naturgemäße Bahnen leiten«.

Zur Sicherung dieser Arbeit hat das Präsidium beschlossen, die bisher auf schriftlichem Wege gefaßten Beschlüsse und Wahlen auch in mündlicher Verhandlung zu bestätigen und die der Hauptversammlung zu unterbreitenden Beschlüsse dieser zur Annahme zu empfehlen; ferner diejenigen Zusätze zu den Satzungen gutzuheißen, die zur Erlangung der Rechtsfähigkeit der Gesellschaft gesetzlich erfordert werden.

Der Anschluß des Festes der »Neuen Bachgesellschaft« an den Kongreß soll zugleich einen Wink geben, wie die Landesvertretungen der Internationalen Musikgesellschaft durch enge Verbindung mit ihren Zielen dienenden Vereinen auch ohne Aufwendung eigener bedeutender Mittel den Kongreßbesuchern die Besonderheiten ihrer nationalen und geschichtlich bedeutsamen Musik festlich darbieten können.

Des weiteren hat der Vorstand es sich angelegen sein lassen, über die Landessektionen und Ortsgruppen Klarheit zu gewinnen, um ihre Neubelebung zu fördern. Mit besonderer Freude hat er die Konstituierung der neuen Ortsgruppe Paris und damit die Neuorganisation der Sektion Frankreich begrüßt.

Die bisher erfolgte Reorganisation konnte nur dem äußeren Bestande der Gesellschaft, der festen Unterlage für ihr Wirken gelten; der Reorganisation der eigentlichen Hauptarbeit der Internationalen Musikgesellschaft wird der Vortrag des Vorsitzenden »über die Aufgaben der Internationalen Musikgesellschaft« dienen.

## Zusätze zu den Satzungen der Internationalen Musikgesellschaft.

### Zu Punkt 2 der Tagesordnung.

#### § 1.

In der Überschrift einzuschalten vor dem Worte »Zweck«: **Name**, hinter dem Worte: **Sitz, Rechtsfähigkeit**.

Vor den ersten Satz einfügen:

Die Gesellschaft führt den Namen »Internationale Musikgesellschaft«.

Als Schlußsatz anfügen:

Die Gesellschaft hat ihren Sitz in Leipzig und durch Eintragung in das Vereinsregister des Königlichen Amtsgerichts Leipzig Rechtsfähigkeit erlangt.

#### § 3.

Als Schlußsatz anfügen:

Das Vereinsjahr beginnt am 1. Oktober.

#### § 4.

In der Überschrift hinzuzufügen: **Vorstand**.

Als Absatz 2 anfügen:

Diese aus drei Mitgliedern bestehende Vertretung des Präsidiums bildet den Vorstand der Gesellschaft im Sinne des Gesetzes. Die Wahl des ersten Vorstandes erfolgt durch die Mitgliederversammlung, in der die Satzungen festgestellt werden.

### § 7.

Im letzten Satz einzuschalten zwischen »Die« und »Einberufung«: Zeit der

Neuer Schlußabsatz anzufügen:

Die Einberufung selbst hat durch eine mindestens 2 Monate vorher zu erlassende Anzeige in der »Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft« unter Angabe der Tagesordnung zu erfolgen.

Die Hauptversammlungen werden vom Vorsitzenden oder einem anderen Mitgliede des Präsidiums geleitet. Über jede Hauptversammlung ist ein Protokoll aufzunehmen, das vom Leiter der Versammlung, vom Protokollführer und von drei Teilnehmern zu unterzeichnen ist.

### § 9.

In Satz 1 einzuschalten zwischen »der« und »sich«: volljährig ist und

Hinter Satz 1 ist einzuschalten:

Über die Aufnahme des Angemeldeten entscheidet der Vorstand.

Als Schlußsatz anzufügen:

Der Austritt eines Mitgliedes aus der Gesellschaft kann nur für den Schluß eines Vereinsjahres erklärt werden. Die Mitgliedschaft erlischt, wenn zwei Jahresbeiträge trotz erfolgter Mahnung unberichtigt gelassen worden sind.

## Die Aufgaben der Internationalen Musikgesellschaft.

Vortrag von Prof. Dr. Hermann Kretzschmar.

Zu Punkt 3 der Tagesordnung.

Durch die Gründung einer Internationalen Musikgesellschaft ist seiner Zeit der Tatsache Rechnung getragen worden, daß den musikalischen Kulturvölkern während der letzten Jahrhunderte die Fühlung abhanden gekommen ist, die die Arbeiter am gemeinsamen Werke nicht entbehren können. Eine wunderliche Erscheinung, ein Widerspruch! Zu derselben Zeit, die den Verkehr und den Gedankenaustausch der Länder ungeahnt und glänzend erleichtert, wächst auf wichtigen geistigen Gebieten die Entfremdung und der Partikularismus. Der in wirtschaftlichen und politischen Fragen berechnete Egoismus der Nationen greift, durch den Mangel einer gemeinsamen Gelehrtensprache gefördert, auf die Pflege idealer Güter über. Nur die katholische Kirche weiß die alte Einheit

zu wahren, überall sonst reißt die Gefahr des Auseinanderkommens, der Kräftevergeudung, des Irregehens nicht mehr ab, sie bedroht selbst die durch die Bedürfnisse des praktischen Lebens disziplinierten Naturwissenschaften. Wohl aber nirgends sind durch die Vernachlässigung des Zusammenschlusses tiefere Schäden entstanden als in der Musik; hier haben sich Zustände gebildet, die die Zeit der Presse, der Eisenbahnen und Telegraphen geradezu verhöhnen. Wie schnell haben sich vor Jahrhunderten Notendruck, Chorlied, Monodie verbreitet. Heute aber verschläft die eine Nation den Aufschwung der Orchestermusik vollständig, eine andere läßt ihr Musikgewerbe verfallen, an jeder Grenze eine andere Ungleichheit in wesentlichen Leistungen und Einrichtungen. Isolierung und damit Rückgang auch auf den Gebieten des eigentlichen Wissens. Nach lebenden Weltnamen darf man nur noch in der Oper fragen. Schon die bedeutendsten Kirchenkomponisten sind nur im Inland bekannt. Es war wirklich angebracht, daß der Weg internationalen Zusammenarbeitens, auf den die Not die Mehrzahl der Wissenschaften schon früher zurückgewiesen hatte, auch von den Musikern wieder betreten wurde. Das erkannt zu haben, ist ein Verdienst des Gründers unserer Gesellschaft und sie hat ihm auch für die gute Organisation zu danken, die er ihr gegeben hat. Der Aufbau in Ortsgruppen und Landes-sektionen war ein trefflicher Gedanke. Diese Dezentralisation ermöglicht es den Gesellschaftsgedanken in die kleinsten Kreise zu tragen und alle gebildeten Elemente der musikalischen Welt in seinen Dienst zu stellen.

Sie ermöglicht es und läßt hoffen, daß wir soweit kommen. Aber wir sind heute von diesem Ziele noch ziemlich entfernt und haben in den fünf Jahren, die seit der Gründung der Internationalen Musikgesellschaft verflossen sind, sehr viel Zeit ungenutzt gelassen. Wollen wir sie wieder einbringen und der Gesellschaft eine praktische, durchgreifende Bedeutung für den Musikbetrieb der Nationen sichern, so müssen wir schleunigst und mit aller Kraft an die Lösung zweier Aufgaben herantreten. Die erste ist: der weitere Ausbau der gesellschaftlichen Organisation, die zweite: die Vergrößerung des Arbeitspensums.

Für den weiteren Ausbau der Organisation handelt es sich zunächst um eine beträchtliche Vermehrung der Ortsgruppen. Denn diese Ortsgruppen sind die eigentliche Seele der Gesellschaft, das Präsidium, die Sektionen, die Publikationen sind nur das Gehäuse dazu. Sie repräsentieren das Unternehmen öffentlich und rechtlich, der Grad seines Nutzens und Einflusses hängt aber viel weniger von ihnen ab, als von der Anzahl, von der Tätigkeit und Tüchtigkeit der Ortsgruppen. Sie empfangen von den anderen Organen wohl Anregungen und Direktiven, aber die wirkliche Arbeit haben sie aus Eigenem zu leisten; fehlen oder versagen

sie, so bleibt die ganze Internationale Musikgesellschaft ein Phantom, eine Spielerei.

Da haben wir denn unverkennbar viel zu wenig solche Ortsgruppen. Ist das ein Verhältnis, wenn ein Land wie Deutschland, in dem die Liedertafeln nach Zehntausenden zählen, nicht einmal ein Dutzend Vereine aufbringen kann, die eine höhere und umfassende musikalische Bildung vertreten? Nein, das ist eine Schmach, für die sich nur eine ernstere Entschuldigung anführen läßt: Die über den ersten Jugend-enthusiasmus hinausgewachsenen Berufsmusiker sind übermüdet und wollen von Weiterbildung in der Mehrzahl nicht viel wissen. Da kommt nun alles darauf an, in welcher Form ihnen diese in den Ortsgruppen entgegengebracht wird, in welcher Weise sie in die Arbeit hineingezogen werden. Sie müssen sicher sein, daß sie hier von Wissenschaft mehr erfahren als in den Zeitungen steht oder in dem ersten besten Buch nachgeschlagen werden kann; wird Kunst geboten, muß sie das übersteigen, was zu jeder Zeit in den eignen vier Pfählen oder im gemütlichen Freundeskreis zu haben ist. Das sind aber Forderungen, denen eine Ortsgruppe auch an bescheidenen Plätzen genügen kann, sobald nur das verfügbare Sach- und Personenmaterial umsichtig benutzt wird. Geschieht das, so werden die Zusammenkünfte der Ortsgruppen auch den schonungsbedürftigen Fachgenossen als Stunden der Erfrischung und Erhebung gelten und die Klagen über Mitgliedermangel und unwilligen Besuch verstummen.

Sehr häufig hört man unter den Lokalgründen, die gegen Errichtung von Ortsgruppen angeführt werden, die Besorgnis mit bestehenden verwandten Instituten in Konkurrenz zu kommen. In der Landessektion Sachsen z. B. scheiterte eine Ortsgruppe Dresden immer wieder daran, daß die angegangenen Persönlichkeiten dem Dresdner Tonkünstlerverein nicht zu nahe treten wollten. Sehr zart, aber nicht mutig und unbefangen gedacht. Es gibt zurzeit überhaupt keine musikalischen Bildungsvereine, die sich durch die internationalen Ortsgruppen beeengt fühlen könnten, wohl aber könnten die meisten von diesem neuesten Schwesterinstitut nach der einen oder der anderen Seite Förderung erfahren. Richtig geleitete musikalische Ortsgruppen bieten nützliches Rüstzeug für jede Art wissenschaftlicher, künstlerischer oder organisatorischer Musik-tätigkeit.

Sie müssen mit allem Eifer propagiert und gepflegt werden. — Aus guten Gründen haben indes die Satzungen unserer Gesellschaft die Mitgliedschaft nicht von der Zugehörigkeit zu einer Ortsgruppe abhängig gemacht. Diese guten Gründe sind rein praktischer, opportunistischer Natur. Solange sich die Internationale Musikgesellschaft nicht überall fest eingebürgert hat, werden viele sonst stattliche Musikplätze

die zum ordentlichen Betrieb einer Ortsgruppe nötige Mitgliederzahl nicht aufbringen können. Da bleibt, um die Willigen zu retten, einstweilen nichts weiter übrig, als sich mit Landessektionen allein zu begnügen. In außerdeutschen Ländern ist das die Regel. Wir dürfen aber hoffen, daß sich aus der sehr staatlichen englischen Landessektion — 160 Mitglieder — in näherer oder fernerer Zukunft neben der Londoner noch zahlreiche andere Ortsgruppen zu selbständiger Tätigkeit ausschalten und wir rechnen auf eine gleiche Entwicklung in Frankreich und allen übrigen Ländern. Von diesen hat sich im Verhältnis zu seiner musikalischen Bedeutung den Gesellschaftsbestreben Italien am fernsten gehalten. Aber überall muß noch stark geworben werden, wenn die Organisation der Gesellschaft den Ausbau erfahren soll, der eine erspriessliche und eingreifende Tätigkeit sichert. Wieviel dabei auf den Eifer einflußreicher Mitglieder ankommt, kann mit der erfreulichen Nachricht belegt werden, daß durch die Bemühungen des Herrn Hofkapellmeister Dr. Obrist soeben eine Sektion Thüringen in Sicht getreten ist. Hoffen wir, daß auch sie bald mit Ortsgruppen arbeitet!

Ob der Ausbau der Gesellschaftsorganisation leichter oder schwerer von statten gehen, ob die Gesellschaft für die Musik aller Länder eine Macht werden wird, oder nicht — das hängt aufs engste davon ab, wie sie sich ihr Arbeitspensum stellt und ihren Wirkungskreis denkt.

Da ist's nun gar nicht zu leugnen, daß wir bisher zu wenig geboten und beansprucht haben. Unser Apparat von Vorständen und Verwaltungsstellen ist für den ihm zunächst zugewiesenen Dienst, nämlich einen Leserkreis für Sammelbände und Zeitschriften zu bilden und zu erhalten, zu groß. Gewiß haben diese Organe ihre Bedeutung, sie haben an die Stelle der abgebrannten Vierteljahrsschrift der Musikwissenschaft ein neues Haus errichtet, sie haben zum erstenmal versucht, in ihm ein internationales Stelldichein zu bieten. Aber diese Publikationen in Umlauf und an die rechten Leute zu bringen, hätte auch die Vermittlung des Postboten genügt. Es unterliegt keinem Zweifel und es ist auch in dem Geleitwort des ersten Zeitschriftenheftes ausgesprochen worden, daß die Internationale Musikgesellschaft mehr als ein Lesezirkel sein soll: sie ist als Zentrum für die Pflege musikwissenschaftlicher Interessen, für die Ausnutzung und Vermehrung musikwissenschaftlicher Leistungen überhaupt gedacht. In diesem Sinne haben sich auch seither schon ausländische und deutsche Ortsgruppen und Sektionen bald schüchterner, bald entschiedener betätigt. Diese Art der Betätigung muß bald allgemeiner und erfolgreicher, sie muß vom Zufall, von der Gunst und Ungunst örtlicher Verhältnisse unabhängig werden und durch Ordnung und Planmäßigkeit allein schon wirken.

Daß die Musikwissenschaft wenn auch nicht auf allen, so doch auf

vielen wichtigen Gebieten in eine Periode großen Aufschwungs eingetreten ist, kann niemand bestreiten. Aber sie hat den Existenzkampf noch lange nicht gewonnen: und am meisten wird ihr das Leben von denen erschwert, für die sie in erster Linie arbeitet und die Kräfte einsetzt, von den praktischen Tonkünstlern. Unter den sogenannten Spitzen der Musik sitzen unsere schlimmsten Feinde, in Naturalismus und Genialitätswahn befangen, verstehen sie unsere Absichten nicht und stellen sich nicht selten bei Gelegenheit demonstrativ auf die Seite der Pfscher und Halben. So ist's wenigstens in Deutschland noch immer. England, auch Belgien, beschämt uns darin, daß der Gegensatz zwischen Praktikern und Wissenschaftlern dort nicht besteht oder daß er doch von Schärfe frei ist. Die Führer schaffender und ausübender Tonkunst haben in diesen Ländern auch sofort Verständnis für die Internationale Musikgesellschaft bewiesen. Bei uns ist das nur ausnahmsweise geschehen. Wie die deutschen Tagesgrößen seiner Zeit in der Mehrzahl der Bachausgabe und der Händel Ausgabe fern geblieben sind, so fehlen sie bis auf etliche wenige auch heute wieder in den Subskribentenverzeichnissen unserer Internationalen Musikgesellschaft. Das ist traurig, aber es ist eine Tatsache, der die Vertreter und Freunde der Musikwissenschaft Rechnung zu tragen haben. Wir befinden uns in einer Werbezeit, einer Zeit, in der die Popularisierung und Bekanntmachung festgestellter wissenschaftlicher Tatsachen mindestens ebenso wichtig ist wie das Zutragen neuer Wahrheiten, einer Zeit, in der der gute Lehrer dasselbe zu bedeuten hat, wie der originale Forscher.

Von dieser Sachlage hat die Tätigkeit der Internationalen Musikgesellschaft auszugehen. Ihre erste Aufgabe ist es: den Kreis der Freunde der Musikwissenschaft zu erweitern, ihr Konsumenten zuzuführen und eine Reserve zu gewinnen, die auch den Zuzug weiterer Mitarbeiter vermittelt und sicher stellt. Die Ortsgruppen und Sektionen sollen den Musikfreunden und den Berufsmusikern den großen Rest Wissenschaft oder sagen wir lieber höherer Musikbildung bieten, der den Fachlehrern und Fachschulen, wie sie im Durchschnitt sind, zu hoch und zu fern liegt, von dem sie auch in den Fällen nichts zu wissen pflegen, wo der Unterricht ohne ihn zur Karrikatur wird. Der Betrieb alter Musik, Solo- und Ensemblemusik in Konservatorien und Konzerten stellt uns häufig genug vor solche Fälle. Sammelbände und Zeitschrift werden den aus eigenem Interesse in die Gesellschaft eingetretenen Mitgliedern immer wichtig und unentbehrlich bleiben, sie in der eigentlichen Forschung auf dem Laufenden erhalten, sie über die Entwicklung des musikalischen Lebens auf dem internationalen Boden orientieren, sie werden anregen und den Horizont erweitern. Aber dazu: der Gesellschaft neue Mitglieder zu gewinnen, die zur Abwehr des Plebejertums bereite Phalanx von Musikern

höheren Schlags auch äußerlich zu verstärken — dazu können sie nur wenig tun. Für diese Aufgabe müssen die Ortsgruppen besonders mobilisiert und zu Belehrungsinstituten und Fortbildungsschulen ausgebildet werden.

Da drängt sich denn voran die Frage auf: Was sind die Gegenstände, die in der Unterrichtsarbeit den Ortsgruppen zugewiesen werden müssen? Die Antwort kann nur lauten: Alles musikalisch Wichtige, was die Gelegenheit an die Hand gibt. In der Auswahl dieses Arbeitsstoffes muß den Ortsgruppen und den Landessektionen ein großes Maß lokaler Freiheit zugestanden werden. Für Berlin und Preußen hat Julius Otto nur ein geringes, für Königstein und Sachsen ein großes Interesse, der Jesuitenoper nachzugehen liegt für Rom und Wien eine größere Veranlassung vor, als für Venedig, neue Nachrichten über Purcell und Rameau erwarten wir Deutsche von Engländern und Franzosen. Gerade in der Ausbildung musikalischer Heimats- und Länderkunde bietet sich den Ortsgruppen und Landessektionen ein dankbares Feld besonderer Tätigkeit. Von da aus müssen wir auch zu der immer noch ausstehenden musikalischen Generalbibliographie kommen, die Ortsgruppen sind es, die von Platz zu Platz, die Landessektionen, die von Provinz zu Provinz, die alten Musikbestände zu buchen, ihrer weiteren Verwüstung zu steuern haben. Dafür hat Dr. Nef in den Mitteilungen über die Bestände der Baseler Universitätsbibliothek ein gutes Beispiel gegeben. Es liegen da überall dankbare Aufgaben für die einzelnen Ortsgruppen vor. Sie zu finden und zu lösen brauchen sie Ungebundenheit und Selbstbestimmungsrecht. Nur eine allgemeine Verpflichtung müssen sie auf sich nehmen, die, daß sie nicht bloß auf Sammelbände und Zeitschriften abonnieren, sondern daß sie auch, sei es empfangend oder produzierend sich an der musikwissenschaftlichen Arbeit intensiver beteiligen. Die Form dieser Beteiligung ist in regelmäßigen Zusammenkünften, mindestens eine im Monat gegeben und das in diesen Sitzungen zu erledigende Arbeitspensum zerfällt in zwei Teile: einen theoretischen und einen praktischen. Für jeden von beiden liegt eine kaum zu bewältigende Fülle interessanten Stoffes vor. Der theoretische Teil kann an lokale Veranlassungen, an Gedenktage, an geplante Aufführungen anknüpfen, seine Hauptaufgabe wird aber darin bestehen, gründliche kritische Referate über wichtige musikwissenschaftliche Arbeiten jeglicher Art zu geben. Auch in der Musikwissenschaft ist Arbeitsteilung und Spezialistentum so entwickelt, daß der Einzelne den Überblick über das ganze Gebiet verliert, wenn ihm nicht geholfen wird. Auf die Fachpresse kann man sich für diese Hilfe durchaus nicht verlassen und die Folge davon ist, daß ein großer Teil wissenschaftlicher Arbeit jahraus jahrein unfruchtbar bleibt und statt ins allgemeine Wissen überzugehen, nur zur Kenntnis einer



Minderheit gelangt. Unsere Sammelbände, die auf eigene Originalarbeiten angewiesen sind, und unsere Zeitschrift, die von einem Übermaß von Berichten bedrängt wird, werden darin wenig bessern können. Die Ortsgruppen sind es, die in diese Lücke eintreten und das Referat pflegen müssen; ihnen bietet sich in der Übernahme solcher wissenschaftlicher Referate eine Aufgabe, für die sie wie geschaffen sind, durch deren gute Lösung sie den ganzen Musikerstand auf eine höhere Stufe heben, seine stockende Bildung in einen frischen Fluß bringen, Einseitigkeit und Stumpfheit des geistigen Lebens in universelle Teilnahme an allem Wissenswerten verwandeln können. Gewiß, auch die musikwissenschaftliche Literatur der Gegenwart enthält sehr viele bloße Spreu, aber das Unglück fängt erst dann an, wenn die öffentliche Kritik nicht mehr zwischen Spreu und Weizen zu unterscheiden vermag. In dieser Lage sind wir aber schon lange: für gute und schlechte Bücher wird in der Regel in derselben lauwarmer, halb schläfrigen Art quittiert. Unser wissenschaftliches Referat, sein Durchschnitt wenigstens, hat Herz und Geist verloren, ist mechanisch und handwerksmäßig geworden. Das ist ein Vorwurf an die Adresse der musikalischen Fachzeitungen, aber er trifft viel weniger die Redaktionen als den Leserkreis. Wir stehen eben immer wieder vor der Tatsache, daß in der Konservatoriumszeit das geistige Niveau des Musikerstandes zurückgegangen ist. Sie ist die entscheidende Ursache dafür, daß das musikwissenschaftliche Referat daniederliegt und aus ihr folgt, daß immer wieder standard works der Musikwissenschaft als solche gar nicht erkannt oder nicht wirksam werden. K. Bücher's Untersuchungen über »Arbeit und Rhythmus«, die von Stumpf »Über die Musik der Siamesen« sind so im Dutzend mit durchgelassen worden; daß sie wichtige Gebiete erst erschlossen haben, ist bis heute das Geheimnis einzelner Leser geblieben. Max Seiffert's Bearbeitung von Weitzmann's Geschichte der Klaviermusik ist es besser gegangen, aber sie ist im Absatz hinter Rubinstein's Pamphlet über »Die Musik und ihre Meister« weit zurückgeblieben und vielen Fachschriftstellern doch entgangen. Auf der anderen Seite wird dann wieder einmal ein gut gemeinter aber gänzlich unzureichender Versuch wie Paul Moos, Musik-Ästhetik seit Kant über den grünen Klee gelobt. Man sollte nicht glauben, wie Dickleibigkeit und ein scheinbar schwieriges Thema imponieren! Jawohl: sua fata habent libelli. Aber die Schicksale musikwissenschaftlicher Werke sind doch ganz besonders ungereimt, weil der kritische Areopag, von dem sie abhängen, gar zu mangelhaft fungiert. Da können sich unsere Ortsgruppen ein Gotteslohn verdienen, wenn sie eine Generation erziehen, die zu prüfen und zu urteilen weiß. Der Weg aber, auf dem sie das erreichen werden, ist die regelmäßige und etwas anspruchsvolle Pflege des Referats. Es muß in allen Ortsgruppen oder auch in den Landessektionen

ein Hauptteil des Arbeitspensums werden, und den Autoren, den Hörern und den Referenten selbst gleichmäßig nützen. Deshalb braucht es einen bestimmten Kanon für die Anlage solcher Referate: das Gebiet des Werks muß umrissen und in seiner Bedeutung für musikalische Wissenschaft und Kunst bewertet, das auf ihm bisher Geleistete vorübergeführt, das in dem neuen Buch frisch Hinzugetragene in seiner besonderen Bedeutung gekennzeichnet und durch Exzerpte erläutert werden. Es wird nicht immer und es wird namentlich in kleinen Ortsgruppen nicht leicht sein, die geeigneten Referenten zu finden. Da muß der Vorsitzende von langer Hand her die Überwachung der einzelnen Gebiete an verschiedene Mitglieder verteilen. Es darf dann auch darauf gerechnet werden, daß die eine Ortsgruppe von der anderen sich Rats erholt, daß die Vorstände der Landessektionen zu Hilfe kommen. Prinzipiell muß aber auf dieser durch Debattieren und Fragen zu ergänzenden Referiertätigkeit der Ortsgruppen, die durchaus nicht an ein einzelnes Werk gebunden zu sein braucht, bestanden werden. Sie wird am geeignetsten sein, ihnen auch in solchen Kreisen Freunde zu gewinnen, wo die musikalischen hinter den allgemeinen Bildungsinteressen zurückstehen, sie wird auch sicher dahin führen, daß die gelehrte Unterstützung und Vorbereitung künstlerischen Schaffens und Genießens in ihrer Bedeutung voll anerkannt wird, daß sie ein dankbares Echo findet und daß der Musikbetrieb wieder auf einen gleich starken Strom von Bildung rechnen darf wie er in der Schulchorzeit vorhanden war, wie er in anderen Zweigen redender Kunst noch heute da ist. Wir haben in Deutschland eigentlich nur eine Partei, die von der Zusammengehörigkeit von Musik und Kultur überzeugt, die von ernstem wissenschaftlichen Interessen erfüllt ist. Das sind die Wagnerianer. Einen guten Weg, wissenschaftliche Arbeit und Orientierung im Anschluß an Sammelband und Zeitschrift zu fördern, hat die englische Sektion damit eingeschlagen, daß sie die Mitglieder über den Inhalt der Publikationen durch gedrängte Übersichten aufklärt.

Dem praktischen Teil der Ortsgruppensitzungen fällt als die natürlichste und nächste Aufgabe die zu: die Bekanntschaft mit den neuen Ausgaben alter Musik zu vermitteln. Es genügt nicht, diese dem Verständnis und der Bewunderung weniger Kenner und Subskribenten zu überlassen. Soll die Kunst vergangener Zeiten das heutige Geschlecht direkt oder indirekt befruchten, so muß sie in breiten und weiten Kreisen wieder lebendig werden, und es gibt vorderhand keine Institute, denen es mehr zukommt hierfür durch häufige und stilgerechte Aufführungen einzutreten, als die Ortsgruppen der Internationalen Musikgesellschaft. Wenn unsere Gegner in der Pflege alter Musik ein antiquarisches Treiben sehen, sind sie damit teilweise im Recht, denn der historische Übereifer begeht mit ihr mancherlei Mißbrauch. Er kümmert

sich häufig zu wenig um die Lebensbedingungen früherer Meisterwerke und zieht unterschiedslos jede Art von Noten ins heutige Konzert. Aber man soll aus Mißgriffen keine Regeln ableiten. Unsre Widersacher haben den Zweck der bespöttelten »Ausgrabungen« noch garnicht verstanden und ahnen nicht, daß wir mit unsern Denkmälern der musikalischen Welt ein Bildungsmaterial ersten Ranges zuführen und die Grundlagen ästhetischen Erkennens um ihr wichtigstes Stück, nämlich um das Bild des unter den verschiedensten Voraussetzungen tatsächlich Geleisteten vermehren wollen. Darin, daß die Musik das Band mit der Vergangenheit so lange zerschnitten hatte, lag eine Hauptgefahr für ihre weitere Entwicklung, das war eine Hauptquelle der fanatischen und unfruchtbaren Parteistreitereien, durch die das neunzehnte Jahrhundert eine Kriegszeit geworden ist. Alle Kunst macht reizbar, aber wenn die Maler und Bildhauer ihrer Differenzen leichter Herr werden, so danken sie das der bessern Bekanntschaft mit ihrer Geschichte. Wir sind auf dem besten Wege, ihnen endlich ebenbürtig zu werden, aber noch fehlen den Kirchen und Predigern die Gemeinden. Diese sollen und können die Ortsgruppen stellen. Ohne Zweifel wird ihnen damit eine schwierige Aufgabe zugewiesen, bei der Fehler und Irrtümer nicht zu vermeiden sind. Aber daß sie mit Mut und Vorsicht zu lösen ist, zeigt die Geschichte der Einführung Bach'scher und Händel'scher Kunst. Wissenschaft und Praxis müssen dabei Hand in Hand geben, die kleineren Ortsgruppen sich zunächst der Führung der größeren unterstellen und es mit kleinen bescheidenen Anfängen im Lied, in der Kammermusik versuchen. Aber bei festem Willen soll es wohl gehen, namentlich wenn die Zeitschrift hier durch Mitteilung von Erfahrungen und Winken fleißig eingreift. An und für sich wäre aber auch dagegen nichts einzuwenden, wenn nach gegebener Gelegenheit die eine oder andere Ortsgruppe im praktischen Teil auch einmal für einen Strauß, Mahler, Perosi, Elgar, Fauré oder für sonst ein Stück wichtiger neuer Kunst eintritt. Das ist sogar wünschenswert und notwendig, denn der wissenschaftliche Wert der Arbeit ist nicht an den Gegenstand, sondern an seine Behandlung gebunden.

Also die Ortsgruppen an die Schanzen, und nicht bloß in Deutschland! Das ist die augenblicklich wichtigste Forderung, die die Internationale Musikgesellschaft zu stellen hat. Wird ihr genügt, dann wollen wir uns in zwei Jahren wieder sprechen und sehen, ob aus unsern achthundert Mitgliedern achtausend geworden sind. Nüchterner Weise müssen wir uns für den äußern Zuwachs auf ein langsames Tempo gefaßt machen. Aber wenn im Kleinen intensiver und praktischer gearbeitet wird, als bisher, so wird aus der Gesellschaft eine Macht, eine Instanz, deren Wort auch von den Behörden beachtet werden muß. Dann kann sie sich weiteren und solchen Aufgaben widmen, die sich vollständig nur

auf internationalem Wege lösen lassen. An erster Stelle gehört darunter gleichmäßige Durchführung der Publikationen in allen Ländern, am besten nach dem Muster der österreichischen und deutschen Denkmäler. Jedermann sieht sofort, wie sehr uns für dieses Unternehmen die Mitarbeit der Italiener fehlt und wie notwendig es ist, daß die Gesellschaft in diesem Lande festen und breiten Fuß faßt. Vielleicht noch wichtiger ist es aber, daß wir eine Reform des musikalischen Unterrichtswesens in seinem ganzen Umfang anschneiden und durchsetzen. Das sind denn auch die beiden Hauptthemen, die der Spezialbehandlung auf unseren weiteren Kongressen schon heute mit allem Nachdruck empfohlen sein mögen.

Ich bin am Ende und bitte Sie, meine Anregungen nachsichtig aufzunehmen und in eingehender Debatte zu verbessern.

---

## Satzungen

der

### Internationalen Musikgesellschaft.

Beschlossen in der Hauptversammlung am 30. September 1904.

#### 1. Name, Zweck, Sitz, Rechtsfähigkeit.

Die Gesellschaft führt den Namen »Internationale Musikgesellschaft«. Der Zweck der IMG. ist, der musikwissenschaftlichen Forschung und damit der Vertiefung des musikalischen Lebens durch Austausch der wissenschaftlichen Errungenschaften im internationalen Verkehre zu dienen. Sie schließt zu diesem Ziele die Vertreter und Freunde der Musikwissenschaft in festen Verbänden zusammen.

Die Gesellschaft hat ihren Sitz in Leipzig und durch Eintragung in das Vereinsregister des Königlichen Amtsgerichts Leipzig Rechtsfähigkeit erlangt.

#### 2. Mittel zur Durchführung des Gesellschaftszweckes.

Zur Durchführung des Zweckes der IMG. dienen:

- A. Publikationen,
- B. Versammlungen.

Die Publikationen sind:

- 1) Die Vierteljahrsschrift der Sammelbände, die für Arbeiten streng wissenschaftlichen Inhaltes bestimmt ist,
- 2) die Monatshefte der Zeitschrift, die über das Vereinsleben der IMG. und die Fortschritte der Musikwissenschaft und deren Einwirkung auf das Musikleben der Gegenwart zu berichten haben, ohne mit den bestehenden Musikzeitschriften in Wettbewerb zu treten, und
- 3) die zwanglosen selbständigen Beihefte, die größere Monographien bringen.

Versammlungen bestehen aus Ortsversammlungen und allgemeinen Kongressen.

### 3. Organisation.

Die IMG. beruht auf dem Zusammenschlusse von Ortsgruppen und Landessektionen. Sie ist berechtigt, mit Vereinigungen, die ähnlichen Bestrebungen dienen, in ein freies Kartellverhältnis zu treten. Ortsgruppen und Landessektionen regeln ihre Tätigkeit und Verwaltung selbständig. Alle Inhaber von Vereinsämtern werden auf höchstens je zwei Jahre gewählt. Wiederwahl ist zulässig.

Das Vereinsjahr beginnt am 1. Oktober.

### 4. Präsidium, Vorstand.

Die IMG. wird von einem Präsidium geleitet, das aus den Vorständen der Landessektionen besteht. Das Präsidium hat die Oberaufsicht über die gesamte Tätigkeit der IMG., insbesondere über Publikationen und Kongresse. Das Präsidium wählt zu seiner Vertretung einen Vorsitzenden, einen Schatzmeister und einen Schriftführer, die beiden letzteren aus seiner Mitte oder aus den übrigen Mitgliedern der IMG., die durch diese Wahl Mitglieder des Präsidiums werden.

Diese aus drei Mitgliedern bestehende Vertretung des Präsidiums bildet den Vorstand der Gesellschaft im Sinne des Gesetzes. Die Wahl des ersten Vorstandes erfolgt durch die Mitgliederversammlung, in der die Satzungen festgestellt werden.

### 5. Geschäftsordnung.

Der Vorsitzende hält die Präsidialmitglieder über alle Angelegenheiten der IMG. auf dem Laufenden und entscheidet dringliche Fälle selbständig. Sitzungen des Präsidiums sind bei den Kongressen, tunlichst alle zwei Jahre, abzuhalten. Der Schriftführer hat die Beschlüsse des Präsidiums auszuführen. Der Schatzmeister legt dem Präsidium alljährlich Rechnung ab.

Das Präsidium setzt für seine Tätigkeit eine Geschäftsordnung fest und gibt sie bekannt.

## 6. Publikationen.

Als Herausgeber der Sammelbände, der Zeitschrift und der Beihefte zeichnet die IMG. Das Präsidium wählt eine dreigliedrige Redaktionskommission. Diese ernennt einen oder mehrere Redakteure, die ihr für die Redaktionsführung verantwortlich sind und auf dem Titel der Sammelbände und der Zeitschrift als solche genannt werden. Die Kommission ist Beschwerdeinstanz.

## 7. Versammlungen.

Neben den Versammlungen der Ortsgruppen und Landessektionen werden alle Mitglieder der IMG. vom Präsidium zu Hauptversammlungen oder Kongressen einberufen. Sie sind Anträgen, Vorträgen und Verhandlungen in erster Linie gewidmet; es können aber auch Aufführungen alter Tonwerke oder solcher aus neuer Zeit, sofern sie musikwissenschaftliches Interesse bieten, damit verbunden werden. Die Zeit der Einberufung dieser Versammlungen oder Kongresse ist dem Präsidium anheimgegeben, doch sollen sie möglichst alle drei Jahre stattfinden.

Die Einberufung selbst hat durch eine mindestens 2 Monate vorher zu erlassende Anzeige in der »Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft« unter Angabe der Tagesordnung zu erfolgen.

Die Hauptversammlungen werden vom Vorsitzenden oder einem anderen Mitgliede des Präsidiums geleitet. Über jede Hauptversammlung ist ein Protokoll aufzunehmen, das vom Leiter der Versammlung, vom Protokollführer und von drei Teilnehmern zu unterzeichnen ist.

## 8. Stimmrecht.

Bei allen Allgemeinbeschlüssen steht den Mitgliedern des Präsidiums, sowie den Delegierten derjenigen Ortsgruppen, die mindestens sieben vollberechtigte Mitglieder zählen, je eine Stimme zu. Ebenso steht je eine Stimme den Delegierten von sieben außerhalb von Ortsgruppen stehenden Mitgliedern zu.

## 9. Mitgliedschaft.

Der IMG. kann jedermann beitreten, der volljährig ist und sich als Mitglied meldet. Über die Aufnahme des Angemeldeten entscheidet der Vorstand. Die vollberechtigten Mitglieder der IMG. haben auf Teilnahme an allen Veranstaltungen der IMG. Anspruch. Sie haben bei einem Jahresbeitrage von M 20,— das Recht auf unentgeltliche Lieferung der »Sammelbände« und der »Zeitschrift«, sowie auf Bezug der »Beihefte« zu ermäßigtem Preise. Die Ortsgruppen und Landessektionen können neben solchen Mitgliedern, die zugleich vollberechtigte Mitglieder der IMG. sind, auch andere Mitglieder haben, über deren Einreihung in die

Ortsgruppe oder Sektion deren Satzungen entscheiden. Diese Mitglieder sind nicht wählbar zu den Ämtern der Zentralverwaltungen der IMG.

Der Austritt eines Mitgliedes aus der Gesellschaft kann nur für den Schluß eines Vereinsjahres erklärt werden. Die Mitgliedschaft erlischt, wenn zwei Jahresbeiträge trotz erfolgter Mahnung unberichtigt gelassen worden sind.

### 10. Satzungsänderungen.

Die Satzungen können nur auf Antrag des Präsidiums oder dreier Landessektionen von einer internationalen Hauptversammlung mit zwei-drittel Stimmenmehrheit der anwesenden Stimmberechtigten abgeändert werden. Der Antrag auf Satzungsänderung muß mindestens vier Wochen vor der Hauptversammlung eingereicht werden.

### 11. Auflösung der Gesellschaft.

Die Auflösung der Gesellschaft kann nur auf Antrag des Präsidiums oder dreier Landessektionen von einer internationalen Hauptversammlung mit dreiviertel Stimmenmehrheit der anwesenden Stimmberechtigten beschlossen werden. Bei Antrag auf Auflösung der Gesellschaft ist frühestens binnen vier Wochen, spätestens binnen drei Monaten zu diesem Zwecke eine Hauptversammlung einzuberufen. Im Falle der Auflösung bleibt den Ortsgruppen und Landessektionen das Verfügungsrecht über ihr Vermögen. Über etwaiges Gesamtvermögen der IMG. ist gleichzeitig mit der Beschlußfassung über die Auflösung der IMG. zu einem Zwecke internationaler Musikforschung zu verfügen.

## Ein deutsches Musikkollegium in Prag im Jahre 1616.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts vereinigen sich in verschiedenen Städten Mitteleuropas Freunde der Tonkunst, zumeist aus dem wohlhabenden Bürgerstande, zu musikalischen Gesellschaften. Wir wissen, daß schon Peter Sweelinck dem »Muidenkring« angehörte, einem Kreise von literarisch und musikalisch gebildeten Männern, die auf dem Schlosse Muiden sich bei dem Dichter P. Hooft zusammenfanden; ferner daß er durch die Komposition des Psalters (1604) der geistige Mittelpunkt eines Collegium musicum war, das in Amsterdam zur Pflege des Madrigals und der geistlichen Musik begründet wurde<sup>1)</sup>. In der Schweiz trat das erste derartige Kolleg 1613 in Zürich zum Gesang von Psalmen und anderen schönen erbaulichen Stücken« zusammen, St. Gallen folgte 1620, Winterthur 1629, Schaffhausen 1655, Basel 1692<sup>2)</sup> usw., wogegen in Deutschland das erste nachweisbare Collegium musicum beim Organisten Mathias Weckmann zu Hamburg 1668 bezeugt ist<sup>3)</sup>. Es müßte denn sein, daß jenes in Mattheson's »Ehrenpforte« erwähnte Collegium musicum über jedem Zweifel steht, das der gelehrte Arzt und Musikkenner Jodocus Willichins an der Universität zu Frankfurt a. d. Oder schon in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts gründete, und das bei der herrschenden humanistischen Strömung in seiner ganzen Organisation auch einen vorwiegend humanistischen Anstrich hatte<sup>4)</sup>. Eine Notiz Melisch's im Mendel'schen Musiklexikon über ein 1616 zu Prag ins Leben getretenes Collegium musicum<sup>5)</sup> ist von den Musikhistorikern offenbar übersehen worden, und die genaueren Ausführungen Tomek's im »Dalibor« sind, weil in tschechischer Sprache abgefaßt<sup>6)</sup>, auf die Kenntnis sehr enger Kreise beschränkt geblieben, ebenso wie schon vorm eine kleine Abhandlung desselben Autors in der Prager musikalischen Zeitschrift »Věstec« und deren deutsche Übersetzung in »Prag«, den Beiblättern zu »Ost und West« (1844) keine Beachtung fand<sup>7)</sup>.

Die einzige Quelle unserer Kenntnis über diesen Verein bilden seine vom 1. Juli 1616 datierten und mit den Siegeln aller Mitglieder versehenen Satzungen, die sich im Archiv der Stadt Prag, in einem Sammelbande: *Chaos rerum memorabilium* (I. S. 340—342) befinden. Sie sind in deutscher Sprache abgefaßt, welche aller Wahrscheinlichkeit nach die Geschäftssprache der Gesellschaft war. Dies mag vielleicht zur Erklärung dienen, warum die tschechische Geschichtsschreibung bisher kein Interesse an ihrer Veröffentlichung zeigte. Durch das liebenswürdige Entgegenkommen des Archivars, Herrn Dr. Josef Taige, bin ich nun in der Lage, die bemerkenswerte Urkunde zum ersten Male zu veröffentlichen.

1) Weitzmann-Seiffert, Geschichte der Klaviermusik I. (Leipzig 1899). S. 75.

2) Nef, Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz (Leipzig 1897).

3) Sittard, Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg (Leipzig 1890). S. 10 und 60.

4) Für den Hinweis auf Mattheson's Ehrenpforte bin ich Herrn Dr. Alfred Heuß herzlichsten Dank schuldig.

5) Mendel-Reißmann's Musikalisches Konversationslexikon Bd. II. (1872). S. 75.

6) Dalibor III. Jahrgang 1860. S. 3.

7) »Prag«, Beiblätter zu »Ost und West« Nr. 24 vom 10. Febr. 1844, S. 95 ff.



## Wilkürliche Statuta

Welche bey verfaß- und Approbirung dieser Collegij Musicj von denen zu endt benannten Personen acceptirt, vnd künfftig Jder Zeit inn guetter observanz treülichen vnd ohne ainige vngleiche widrige Deüftung sollen gehalten vnd manntenirt werden.

### Zum Ersten.

1) Soll dieses Collegium principaliter vnd allein auf das Exercitium der Musica in guetten Moteten, Madrigalien andern gesängen, vnd kunstreichen Compositionen angesehen, aber sonst andere unzimliche Discursus oder Disputationes von Theologischen vnd Polittischen sachen sowol den gemainen alß anderer Leüt privatwesen, dadurch an- oder abwesende gefehrdet werden möchten, abgeschafft vnd verboten sein.

### Zum Andern.

2) Der Jenige so das Collegium aus gemainer Election halten wird, soll den Subsequenten beuiwesens der andern, nominiren, vnd Ihnen seine vices auftragen vnd diß soll in perpetuum successive also gehalten vnd derselbe von den Andern zu vnterscheiden, auch vmb anschens des Collegij willen der Ordinarius genennet werden.

### Zum Dritten.

3) Der orth wo Ein Jeder das Collegium hinerfordern möge wird bey eines Jeglichen Discretion vnd seiner sonst besten beqnehmlichkeit ersuchung gelassen.

### Zum Vierdten.

4) Die Zeit wann der nechstvolgende Conuentus anzustellen seÿ, soll allweg bey endtung des vorhergehenden durch den damals nominirten Ordinarium gemeldet, vnd wo müglich der tag vnd stundt den beywesenden consentiren den praesignirt, auch solcher terminus nicht Viel vber Vierzehentag ohne sonderliche Verhinderung protrahirt werden.

### Zum Fünfften.

5) Die stund der Zusammenkhunfft ist bestimbt, Sommers Zeitten von Zweÿ biß dreÿ vhr, wer drüeber außß bleibt soll in die straff welche auf erkänthus des Collegij stehen soll, verfallen sein. Die Musica soll wehren dreÿ stundt, also das in puncto Sehs vhr, das essen auffm Tisch stehen, vnd die malzeit vber ein stund nicht wehren soll. Winters Zeitten aber soll man nmb aÿff vhr Znsammen kommen, die Malzeit verrichten vmb zwelff vhr die Musica anfangen vnd vmb dreÿ oder lengst vier vhr geendet werden, welcher aber aus rechtmäßiger vrsachen der Musica gar nicht beiwohnen könte, soll sich durch einen seiner Mit Colleggen glaubhaftig entschuldigen lassen, vnd nicht leichtlich es vmbgehen. Do aber einer, welcherley Vnmuths doch vnter so vernünftiger Societet nicht zu snspiriren wer, temere vom Collegio absein wolte, der soll der Censur des ganzen Collegij deren vota der Ordinarius fassen vnd schließen soll vnterworfen sein.

Zum Sechsten.

6) Es soll ein Collega den Andern mit verleyhnung der bücher, Regal oder Instrument guetwillig verbüßlich sein, Vnd do ein schad durch den offtern gebrauch erscheinete, der selbe soll ex fisco Collegij ergenzt vnd reparirt werden.

Zum Sibenden.

7) Zu einem bonesto convivio soll keiner mehr zuzurichten schuldig sein, alß Ein gekochte speiß, ein gebratenes benebenst einem Salat, vnd dann noch einer andern guetten speiß, Jedes so viel als zur nothurfft, zn letet einen Keeß oder ander gebachenes, dabey kein vberfluß, Pracht oder mehrer Vnkosten bey ernster Censur des Collegij, so der vorgehende Ordinarius eysern soll.

Zum Trunck legt der Ordinarius im anfang der Zusammenkhnnfft Ain Pindt wein, die andern contribuiren Ihre Symbola Einhalb Pindt wein. Mehrers ist Niemandt zu spendiren, oder auch lenger beim trunkh Zuuerbarren schuldig.

Zum Achten.

8) Brächte Jemandt einen guetten: vnd dem Collegio annehmlichen freundt vnd Mnsicm mith, der soll für denselben ain Pindt wein zue geben schuldig sein.

Zum Neüntem.

9) Wer sich khünfftig diesem Collegio adinngiren will (welches doch in allen vber zwölf Personen nicht haben soll) vnd welches per recommendationem eines Collegae im gesamt vörbringen laßen wird, der soll gegen der annehmung, vnd wann Er diese willkhürliche Statuta also subscribirt haben wird, dem Fisco etwas seiner Condition gemeiß verehren, wie auch, wann Einer oder der ander weg Ziehen oder sonst valediciren wolte, seines Nahmens danckbarliches Memorial hinderlasszen.

Zum Zebentten.

10) Der Fiscus vnd die Statuta in originalj sollen bei dem Herrn Deßbrechten alß Seniore deß Collegij Jeder Zeit verbleiben, Andere aber abschrift dauon haben.

Zum Aylfften.

Weil auch die Organisten vnd Instrumentisten mehrere Mühe tragen werden, sollen Sy beede (so ietzo im Collegio) nur ein Convivium wie obgemelt auf gleiche Vnkosten halten, Auch Jedemal des ordentlichen Symbolj exempt vnd sonst ex merito dem Collegio wol recommendirt sein.

Alles anders, was zur Erbarkeit, vnd gnetter Vertraulichkeit dienet, sey in eines ieglichen discretion, dexteritet, glimvf vnd Ehr gestellt.

Zur stetter fester vnd vnverfenglicher aufrichtiger Haltung dessen alles, wie obstebet, haben wir vnseren namen vnd Pettschaftte vnterzogen. Geschehen

und Geben zu Prag den Ersten Julij, dieses iert laufenden Sechzehnhundert und Sechzehnten Jahres.

Melchior Teyprecht, Abraham Güntzell, D. Fleischer,

Samuel Adam von Weleslawin, Antonius Calander, von Weißenfels,

Hans Adam Lengefelder, M. Jos. Turca mppa Melchior Corda.

Die Unterzeichner sind acht angesehene Bürger Prags, wie ja auch in der Schweiz die ersten Musikkollegien von Patriziern begründet wurden<sup>1)</sup>. Das Verbot religiöse oder politische Dinge zu besprechen (Artikel 1) scheint darauf hinzudeuten, daß zwischen den Mitgliedern konfessionelle und nationale Unterschiede bestanden. Nach der Schlacht am weißen Berge mußte Adam von Weleslawin fliehen, Teyprecht wurde gefangen genommen und nach Raab gebracht, wogegen Abraham Güntzel von Güntzfeld als Sekretär der kaiserlichen Kammer auf dem Altstädter Ring zwei Häuser nach Verbannten kaufte<sup>2)</sup>. Als höchste zulässige Mitgliederzahl setzten die Statuten zwölf Personen fest (Art. 9)<sup>3)</sup>, doch sollten eingeführte Gäste nicht unwillkommen sein (Art. 8)<sup>4)</sup>. Man versammelte sich alle vierzehn Tage<sup>5)</sup>, und zwar hatten die Mitglieder der Reihe nach das Lokal, gewöhnlich in ihrer Wohnung, beizustellen (Art. 3)<sup>6)</sup>. Der Gastgeber (ordinarius) führte den Vorsitz und bestimmte seinen Nachfolger bei der nächsten Zusammenkunft (Art. 2). Daneben hatte der Verein seinen ständigen Obmann (senior), der die Kasse versah und die Einhaltung der Vereinssätze überwachte. Neueintretende sollten ein Aufnahmegeld entrichten<sup>7)</sup>, Austretende eine Gedenkspende (Art. 9)<sup>8)</sup>.

Die Sitzungen fanden im Sommer zwischen 2 und 3 Uhr nachmittags statt. Man musizierte bis 6 und nahm sodann ein gemeinsames Mahl. Im Winter begann man um 11, und zwar mit der Mahlzeit, worauf bis 3 oder 4 Uhr musiziert wurde (Art. 5)<sup>9)</sup>. Auf unentschuldigtes Fernbleiben stand eine Strafe (Art. 5)<sup>10)</sup>. Man widmete sich der Aufführung von Motetten, Madrigalen und anderer Kunstmusik (Art. 1); gleichwie in der Schweiz überwog die Pflege der Vokalwerke<sup>10)</sup>, zumal nur zwei Mitglieder ein Instrument

1) Vgl. Nef. 98.

2) Tomek a. a. O.

3) Auch die Schweizer Musikkollegien beschränkten ihre Teilnehmerzahl. Sie schwankt zwischen acht und vierundzwanzig (Nef 55); dagegen hatte das Frankfurter Kollegium nach der Zahl der Museen nur 9 Mitglieder.

4) Vgl. Nef 49 und 50.

5) In Zürich (1620) anfangs täglich außer Sonnabend (Nef 33), später jede zweite Woche.

6) Vgl. Nef 44 und 98.

7) St. Galler Kolleg 1636. Art. 12. (Nef 56).

8) Fast wörtlich so in den Statuten der Gesellschaft zur deutschen Schulle in Zürich 1679 (Nef 40f.). Dagegen kam man in Frankfurt um 5 Uhr abends zusammen und blieb bis 10 Uhr.

9) In St. Gallen wurde Dienstag um 4, Donnerstag um 12 Uhr begonnen.

10) Vgl. Nef 56. In Frankfurt wechselte Gesang mit der Beantwortung gelehrter, vorher bekannt gegebener Fragen ab, dann verzehrte man das erste Gericht des Mahles. Ferner hob sich die Instrumentalmusik an; darauf kam wieder eine Frage auf Tapet; abermahl zur Tafel; wiederum gesungen, und eine neue Frage aufgeworfen; und eine Instrumental-Musik gehalten; wie die zu Ende, nahm die Gesellschaft das dritte Gericht ein.

beherrschten (Art. 11). Das mit den Musikübungen verbundene Liebesmahl, das auch die schweizerischen Kollegien kennzeichnet<sup>1)</sup>, ist offenbar nach dem Vorbild der Kalandbrüderschaften<sup>2)</sup> und sächsischen Kantoreien<sup>3)</sup> festgesetzt. Dagegen bilden die den Instrumentalisten zugestandenen Erleichterungen bei der Ausrichtung des Convivium eine sonst nirgends wiederkehrende Eigentümlichkeit des Prager Vereins.

Wie lange das Kollegium bestanden hat, ist ebenso wie alles Nähere über sein künstlerisches Wirken unbekannt. Spätestens hat die Schlacht am weißen Berge (1621), wonach mehrere seiner Mitglieder, darunter auch sein erster Obmann Teyprecht, Böhmen verlassen mußten, es zersprengt und diesem ältesten, auf deutscher Grundlage begründeten, privaten Musikverein Prags ein frühzeitiges Ende bereitet.

Prag.

Ernst Rychnovsky.

## La Musique du Caucase<sup>4)</sup>.

L'orientalisme dans la musique. — L'importance de l'étude de la musique caucasienne.

— Quelques notices sur l'histoire et l'ethnographie des peuples du Caucase. — La musique religieuse et laïque des Arméniens et des Géorgiens. — Les problèmes de l'avenir.

Mesdames et Messieurs,

Presque tout ce que je voudrais exposer ici ne vous offre point l'intérêt de la nouveauté; mais ces choses si vieilles, si connues, ont une telle importance pour notre art, et, en même temps, sont tellement négligées, que je crois utile d'y attirer votre attention et de vous rappeler qu'en recevant *ex oriente lux*, c'est aussi de l'Orient que nous recevons l'ardent éclat de l'art asiatique, dont nous retrouvons les reflets fantasques dans nombre de grandes œuvres de la musique européenne. Peu nombreux sont les compositeurs, demeurés étrangers à l'orientalisme; il y a deux cents ans, les sympathies pour l'élément oriental ont commencées à se manifester dans la musique européenne et cette sympathie augmente sans cesse, important dans l'art européen les tableaux merveilleux et poétiques d'un caractère exotique, les mélodies bizarres et fantasques des peuples de l'Asie, qui ont séduit Mozart, Beethoven, Chopin et surtout Glinka, Borodine, Tchaïkovsky, Rubinstein, Verdi, Saint-Saëns et tant d'autres.

Il ne serait pas juste de croire, que la musique de tous les peuples asiatiques a en à cet égard la même importance. C'est l'art du peuple, dont

1) Vgl. Nef 43. Doch scheinen diese Musikmahlzeiten dort nur von Zeit zu Zeit, nicht regelmäßig abgehalten worden zu sein.

2) Rautenstrauch, Die Kalandbrüderschaften (Dresden 1903). S. 19 ff.

3) Nef 31, 43.

4) Ce discours fût accepté pour le congrès de 1-5 octobre 1903 à Berlin. Par suite de la suppression du congrès, le discours était prononcé dans la séance de la Société Internationale de Musique (Section de Berlin), 20—1—1904. Il était accompagné par l'exécution des mélodies caucasiennes.

la culture, pour telle ou telle raison, nous est plus proche, plus intelligible et plus accessible, que nous comprenons de la façon la plus complète. Parmi les peuples de l'Asie, deux seulement, — et cela avant le cinquième siècle après Jésus-Christ, — ont embrassé le christianisme; depuis ce moment ils entrent en relations intellectuelles avec Byzance, à laquelle ils empruntent les principes de l'Église Grecque, et ils fournissent beaucoup de prosélytes du catholicisme. Il en est résulté que ces peuples se sont rapprochés des européens, leur musique religieuse, aussi bien que laïque, a pris des formes plus parfaites, plus intelligibles pour ces derniers, que celle, par exemple, des habitants du Tibet ou d'Afghanistan; leur état de soumission aux puissants peuples musulmans, état, qui a duré sans interruption jusqu'au dix-neuvième siècle, a contribué à la conservation des principaux traits et éléments de l'orientalisme, comprenant sous ce dernier terme les caractères les plus éclatants et les plus saillants de l'art des Arabes et des autres peuples de l'Asie occidentale. Certes, la musique des habitants du Tibet ou d'Afghanistan, n'est en somme pas moins originale, fantasque, ni bizarre, que celle des peuples du Caucase, mais, en parlant de l'importance de l'art dans ses variétés, je ne veux pas parler de sa bizarrerie, mais bien de l'état d'âme qu'il crée en nous. Il faut connaître, ne serait-ce que superficiellement la vie d'un peuple, comprendre ou tout au moins deviner instinctivement son esprit, pour pouvoir apprécier les beautés de son art. En dehors de ces conditions l'exécution de mélodies étrangères devant le public perd toute base réelle, est dénuée de tout sens. La musique des peuples du Caucase et leur art musical ne sont pas pour les européens des choses inconnues. Déjà au dix-septième siècle les voyageurs européens ont donné des descriptions détaillées de ces peuples; les derniers ouvrages sur ce pays, qui appartiennent à la plume de savants français, allemands, anglais et autres, remplissent de gros volumes. Le public européen s'est en quelques sorte approprié la musique de ces peuples, mais cette dernière est encore loin d'avoir donné tout ce qui peut servir de source inépuisable aux compositeurs; pourtant les circonstances avancent, de plus en plus graves et de plus en plus menaçantes, qui peuvent, en peu de temps, détruire la musique authentique du Caucase, et l'art européen peut être ainsi facilement privé de ce recueil si abondant et si à la portée de différentes mélodies orientales, de tournures, de cadances, de modulations originales et de beautés rythmiques.

Dès temps immémoriaux et presque jusqu'à nos jours le sort des peuples du Caucase n'est pas ressemblant à celui des autres peuples. Les incalculables richesses naturelles de leur pays ont été connues déjà à l'antiquité.

Les troupes des Romains, des Croisés, des Mongols, des Arabes, des Turcs, des Perses, des Huns, des Seldjoucks, celles de Tamerlan et de Tchinghis-Khan ont traversé le Caucase. Toutes elles ont gouverné ce pays, ou, au moins, exercé sur ses habitants une importante influence indirecte. On suppose, que c'est par «la porte du Caucase», qu'a eu lieu la «grande émigration des peuples» et cette hypothèse est confirmée par ce, que les caucasiens ont des traits ressemblants à ceux de la race, connue sous le nom de race cancasienne, c'est à dire à tous les peuples européens, sauf les habitants de l'extrême Nord, et les philologues trouvent même certains traits communs à la langue de quelques peuplades caucasiennes, non seulement avec la langue des écossais et avec celle des basques, mais aussi avec celle des finlandais.

De tout temps deux peuples constituèrent la majeure partie de la population du Caucase, à savoir: les Arméniens et les Géorgiens. Aux quatrième et cinquième siècles ces deux peuples ont embrassé le christianisme et ont inventé leur alphabet. Leurs relations réciproques, en général assez paisibles, furent interrompues à plusieurs reprises par des guerres, suivies par la soumission d'un de ces peuples à l'autre. Les deux peuples sont conservateurs; les Géorgiens penchaient toujours vers le régime féodal; les Arméniens vers le commerce; les deux s'occupent volontiers de l'agriculture. Tous les deux sont pénétrés de patriotisme, qui se manifeste surtout aujourd'hui, dans notre siècle de chauvinisme, artificiellement exagéré.

Les savants de tous les pays européens, les ethnologues, frénologues, philologues, archéologues et géologues ont étudié et continuent à étudier à fond le Caucase; il existe des travaux précieux même sur l'architecture des Arméniens et des Géorgiens; il n'y a que, malheureusement, notre art, la musique du Caucase, qui reste encore à étudier et si elle a pénétré dans une mesure tout à fait insignifiante dans l'art européen ce n'est que par un pur hasard, parfois sous une forme tout à fait dénaturée, et ce que nous en savons, est loin de représenter ce qu'elle a de meilleur. Les recueils et les études de ces mélodies ne nous présentent ni un travail scientifique, ni authentique, mais des essais de dilettantes et tout au plus de bonnes intentions, avec un matériel scientifique très restreint, sur lequel je me permettrai d'attirer votre attention. Ce matériel, par exemple, ne donne que des renseignements insignifiants sur le chant religieux arménien, qui a comme base des tetracordes à intervalles de demi, un et un et demi tons, et qui consiste en psalmodies et récitatifs, établis d'après différentes formules. Le texte de liturgie est tantôt prosaïque, tantôt rythmé et rimé. La scission précoce de l'église arménienne et de l'église grecque, eût comme résultat un développement tout à fait indépendant de celle-là. Le centre de son administration se trouve au Caucase, à Etschmiadzine, la résidence du catholicos de tous les arméniens. C'est ici, que dès temps anciens on instruisait à l'aide de vagues signes musicaux et, surtout, par l'apprentissage oral les futurs professeurs du chant religieux, qu'on envoyait ensuite dans différents diocèses. C'est à la suite de cette organisation, qu'on entend dans toutes les églises arméniennes de la Russie aussi bien, que de la Turquie et de la Perse, les mêmes psaumes à une voix, où dominent les sons nasaux et gutturaux, ces sons favoris de l'Orient. Vers la fin du dix-neuvième siècle nous voyons ces airs se développer; les harmonisateurs plus pénétrés du patriotisme et plus instruits en matière de musique européenne de nos jours, qu'en celle des détails et de l'esprit du matériel à manier, nous ont donné les liturgies, qui sont déjà introduites dans certaines églises, mais qui restent aussi étrangères au peuple arménien, que la célèbre liturgie de Bortniansky l'est au peuple russe. Les arméniens qui ont su préserver leur religion chrétienne et leur langue du jong de l'ennemi menaçant, ont été obligés de leur céder dans la musique laïque, et de danser aux sons d'instruments arabopersans, comme on le voit rien qu'aux titres de la plupart de leurs chansons et à leurs termes de musique. Certaines de leurs danses ressemblent aux danses des bajadères des Indes-Orientales, aux danses égyptiennes d'Alma et aux danses moresques. Dans la musique laïque qui ne connaît aucun signe écrit, c'est le caractère de la mélodie persane qui domine, avec ses intervalles de seconde et de quarte augmentées, avec ses innombrables mélismes

et chromatismes, avec ses quarts de ton. Ces airs monotones, tantôt tristes et larmoyants, tantôt tendres et dorlotants, qui endorment les nerfs et emportent l'imagination loin d'icibas dans le règne de doux et merveilleux rêves; ces accords, où gémit la volupté, et où plenne la sensualité excitée, n'est-ce pas tout l'Orient avec la beauté imposante de sa nature poétique, avec son haschisch, et son opium, son mysticisme et sa nirvane, avec son immobilité et son sommeil éternel? Dans les chansons d'origine ultérieure on peut trouver des éléments de la musique italienne, allemande et de celle de l'Oucraïna<sup>1)</sup>: le peuple alterne volontiers le ton majeur avec le ton mineur parallèle, et les musiciens ambulants exécutent souvent, à la suite de leur ignorance, et surtout devant des touristes, — des airs de Verdi, qu'ils font passer pour des chansons populaires. Jusqu'à nos jours l'Aschongue s'est conservé ici, genre de ménestrel, avec sa cornemuse ou son instrument à cordes, qui chante ou récite des œuvres épiques et didactiques, en parcourant les régions méridionales du Caucase. En même temps le Mestviré, — trouveur géorgien, sa musette sous le bras, s'en va par le Nord Transcaucasien, à la recherche de nobles personnages en fête, qu'il chante en des vers improvisés, quand il ne glorifie pas les héros nationaux. Le chant religieux des géorgiens ressemble davantage au chant grec, que celui des arméniens; ses mélodies sont plus égales, sans sauts à des intervalles éloignées. Les accords majeurs et mineurs dominent dans l'harmonie, les diminués ne sont que rares. Le mouvement des parties est calme, lent et solennel; la mélodie reste toujours dans la partie supérieure: la basse accompagne dans les quintes et octaves parallèles, et la voix moyenne se meut plus librement, mais le style contrapointique n'existe point. Le texte rythmé des psaumes grecques, ayant été traduit en géorgien en prose, il n'existe pas de division régulière et rythmée. La construction est constante, les modulations sont rares et ne conduisent qu'aux tonalités les plus voisines. Toutes les syllabes sont prononcées par tons les chanteurs simultanément. De même que chez les arméniens l'enseignement de ce chant a été orale, ce qui n'a pourtant pas empêché l'apparition de signes écrits, dans le genre de neumes. Malheureusement, jusqu'aujourd'hui ces chants n'ont été ni notés, ni harmonisés; on n'a pas eu, que de faibles essais de dilettantes et beaucoup d'indications dans la presse, où l'on prévenait de la perte et de la dénaturation imminente de ce chant originel. Le style de l'ancienne chanson populaire géorgienne est identique au style sévère du rite religieux de ce peuple. Toutes les mélodies de construction diatonique sont pénétrées d'un même caractère sévère et d'une plasticité extraordinaire, et se distinguent par l'absence totale du chromatisme et des beautés sensuelles, propres aux autres peuples du Caucase. Si nous constatons, que beaucoup de chansons modernes manquent à ce style, nous pouvons l'expliquer surtout par l'influence des Arabes (au huitième siècle), chez lesquels les géorgiens ont emprunté différents petits ornements et mélismes, et des Perses (au treizième siècle), qui leur ont laissé une note de sensualité. Un savant musical trouvera beaucoup d'intérêt aux constructions polyphone, qu'on rencontre souvent dans les chants populaires géorgiens et qui sont presque totalement inconnues aux peuples de l'Orient. — Et ce n'est pas tout. — Chaque recoin du Caucase du Nord, aussi bien que de la région Transcaucasienne, chaque peuple nous donne dans ses chansons

1. La Petite Russie.

quelque chose de nouveau, d'original, plein d'intérêt scientifique et esthétique. Par exemple, on trouve chez les lesghis, — montagnards à demi-sauvages du Nord-Est du Caucase, des traces très prononcées d'harmonie et de régularité du rythme, et leur danse, la «lesghinka», qui ressemble de beaucoup à la tarantelle, est considéré, non sans raison, comme la danse principale du Caucase. La musique des Kourdes, qui peuplent la partie méridionale du Caucase et la région attenante de la Turquie, rappelle par leurs tournures mélodiques, par leurs syncopes répétées et par leurs ports de voix, — les chansons tyroliennes, mais avec une pointe exotique. Il en est de même pour beaucoup de chants de gouriens, qui peuplent la rive du Sud-Est de la Mer Noire, et dont les airs sont pleins de vie, de mouvement et de passion. On trouve, au contraire, quelque chose d'élégique, de profondément touchant dans la musique de Kabétins du centre du Caucase.

Oui, Mesdames et Messieurs, la musique du Caucase c'est cette cascade merveilleuse, qui pourra verser plus d'un courant frais et vivifiant dans l'art et la science musicale. Mais quel est celui, qui pourra le faire? Où chercher cet Orphée, qui fera sortir cette Euridice des gorges du Kasbek et de l'Ararate? Quelle est cette Amour, qui lui aidera dans cette œuvre? Nous mêmes, les Caucasiens, nous sommes, et cela pour différentes causes, — trop faibles. Quoiqu'il y ait plus de cinquante ans, que l'opéra florit chez nous et qu'elle ait déjà traversée l'époque de passion pour les canzonettes italiennes, et qu'elle cultive en ce moment avec succès Wagner, Saint-Saëns, Rimsky-Korsakoff, quoiqu'il y ait plus de vingt-cinq ans, que nous possédons un conservatoire avec trois ou quatre cents élèves, quoique il y ait actuellement peu de virtuoses célèbres, qui n'aient pas visité le Caucase, mais tout ceci ne nous a pas aidé dans notre triste situation et ce n'est pas dans cette voie, que nous avons à chercher notre salut. Il est entre vos mains, il dépend des représentants de l'art européen, il dépend de votre soutien, de votre sympathie, de votre concours! Vous direz, que l'étude des chants populaires, — n'est possible qu'avec la connaissance du peuple, de sa vie, de sa langue. — Oui, mais dans toute l'Europe et surtout ici, à Berlin, on trouve beaucoup de savants, qui connaissent à fond les principaux peuples du Caucase et leurs langues. Dans toute l'Europe on peut aussi rencontrer de jeunes caucasiens, qui étudient la théorie de la musique. Parmi les uns comme parmi les autres on rencontre déjà des personnes, qui se risquent à de modestes essais dans le domaine de l'étude de la musique du Caucase. Soutenez ces pionniers par votre autorité, dirigez-les, donnez-leur des indications, utilisez ce qui a déjà été étudié. Personne en dehors de vous, ne peut aider à dissoudre le problème que je viens d'indiquer, et c'est cette certitude seule, qui m'a permis de vous rappeler ici, ce qui a été injustement oublié, — la musique du Caucase, — qui embrasse non seulement celle de deux principaux peuples du Caucase, — les arméniens et les géorgiens, — mais encore celle de nombre d'autres peuples de ce pays. Cet art n'est pas moins précieux que les trésors, accumulés par la nature dans les seins du Kasbek et de l'Ararate. Ces derniers restent, aussi des siècles entiers, intactes et inconnus aux européens, mais les trésors des géants du Caucase peuvent attendre avec patience, sous leur couverture de granit, que des machines, des pompes et des chaudières soient installées, tandis que l'art, qui était transmis oralement de génération en génération, — art privé des signes écrits, — peut dans notre siècle facilement disparaître, sans laisser de traces. Et



cette disparition constituera une perte beaucoup plus sensible pour l'art européen, pour l'art humain, que pour celui des peuples locaux, de plus en plus entraînés par les courants de civilisation, où ils perdent leur individualité. Le Caucase est riche en énormes forêts vierges, en buissons opulents, en fleurs odoriférantes; envoyez-nous donc des rossignols, qui vont peupler ces forêts et, enivrés de leurs arômes, enchanter des airs célestes, auxquels se réglera l'humanité entière.

### Bibliographie.

- 1 Alexandre, évêque, — Messe géorgienne.
- 2 Bagdassarian, — *Journal musical russe*, 1901, N° 19.
- 3 Balantschivadse, — *Journal musical russe*, 1899, N° 11.
- 4 *Caucase*, Journal, 1894, N° 204.
- 5 — — — 1895, N° 100.
- 6 *Caspy*, — — — 1898, N° 143.
- 7 Ecmalian, — Liturgie arménienne.
- 8 Eghiasarian, — Chansons arméniennes (?), 1900, Paris.
- 9 Grosdoff, — Chansons populaires des Mingreliens.
- 10 *Journal musical russe*, 1898, N° 11.
- 11 — — — 1900, N° 13.
- 12 Iwanoff, — Journal *Nouveau Temps*, 1896 et 1897, N° 7616.
- 13 Ippolitoff-Iwanoff, — Journal *Artiste*, 1895, N° 45.
- 14 Karbeloff, prêtre, — Vêpres géorgiennes.
- 15 Keworkian, moine, — Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 1900, H. I.
- 16 Klenowsky, — Recueil des chansons caucasiennes, 1893. Moscou, chez Jurgenson.
- 17 Klingher, — Chansons des Tschetschins, 1850.
- 18 Koreschtschenko, — Journal *Revue Ethnographique*, 1901, N° 2.
- 19 Monadiroff, — Journal *Caucase*, 1900 N° 155.
- 20 *Messenger du Caucase*, Journal, 1900, N° 1.
- 21 — — — — N° 10.
- 22 — — — — 1901, N° 11.
- 23 Papasian, — Journal *Revue Ethnographique*, 1901, N° 2.
- 24 Ribacoff, — Journal *Nouvelles*, 1900, N° 64.
- 25 Revue des Etats russes transcaucasiens, 1836.
- 26 Sadsagheloff, — Journal *Nouvelle Revue*, 1894, N° 3601.
- 27 *Secours fraternel*, — Recueil de Djanschieff.
- 28 Tigranoff, — Recueil des Chansons Transcaucasiennes.
- 29 Tigranoff, — Journal *Nouveau Temps*, 1901, N° 8039.

Tiflis.

Basil David Korganow.

### Tchaikovsky's Early Lyrical Operas.

It is certain that while Glinka was influenced by Beethoven, Serov by Wagner and Meyerbeer, Cui by Chopin and Schumann, Balakirev and Rimsky-Korssakov by Liszt and Berlioz, Tchaikovsky never ceased to blend with the characteristic melody of his country an echo of the sensuous beauty of the South. This reflection of what was gracious and ideally beautiful in Italian

music is undoubtedly one of the secrets of Tchaikovsky's great popularity with the public. It is a concession to human weakness of which we gladly avail ourselves. Although, as moderns who have graduated in a superior school, we prefer to worship the old gods of melody under a new name. Long ago, in something like a phase of intellectual snobbery, we "cut" the old Italian ideals which had given us many an hour of enjoyment; but, consciously or not, we salute them once more when we meet them in company with the popular Russian composer. Tchaikovsky began quite early in life to frequent the Italian Opera in Petersburg; consequently his musical tastes developed far earlier on the dramatic than on the symphonic side. He knew and loved the operatic masterpieces of the Italian and French Schools long before he knew the Symphonies of Beethoven or any of Schumann's works. His first opera, "The Voevoda," was composed about a year after he left the Petersburg Conservatoire, in 1866. He had just been appointed Professor of Harmony in Moscow, but was still completely unknown as a composer. At this time he was fortunate enough to make the acquaintance of the great dramatist Ostrovsky, who generously offered to supply his first libretto. In spite of the prestige of the author's name, it was not altogether satisfactory; for Ostrovsky had originally written "The Voevoda" as a comedy in five acts, and in adapting it to suit the requirements of conventional opera many of its best features had to be sacrificed. The music was pleasing and quite Italian in style. This work coincides in period with Tchaikovsky's orchestral fantasia "Fatum" or "Destiny", and also with the most romantic love-episode of his life — his fascination for Madame Desiré Artôt, then the star of Italian Opera in Moscow. Thus all things seemed to combine at this juncture in his career to draw him towards dramatic art, and especially towards Italianised opera. "The Voevoda," given at the Grand Opera, Moscow, in January 1869, provoked the most opposite critical opinions. It does not seem to have satisfied Tchaikovsky himself, for having made use of some of the music in a later opera, "The Oprichnik," he destroyed the greater part of the score. The composer's second operatic attempt was made with "Undine". This work, submitted to the Director of the Imperial Opera in Petersburg in 1869, was rejected, and the score was mislaid by some careless official. When after some years it was discovered and returned to the composer, he put it in the fire without remorse. Neither of these immature efforts are worth serious consideration as affecting the development of Russian Opera.

"The Oprichnik" was begun in January 1870, and completed in April 1872. Tchaikovsky attacked this work in a complete change of spirit. This time his choice fell upon a purely national and historical subject. Lajechnikov's tragedy "The Oprichnik" is based upon an episode of the period of Ivan the Terrible, and possesses qualities which might well appeal to a composer of romantic proclivities. A picturesque setting, dramatic love and political intrigue, a series of effective — even sensational — situations, and finally several realistic pictures from national life; all these things might have been turned to excellent account in the hands of a skilled librettist. Unluckily the book was not well constructed, while in order to comply with the demands of the Censor, the central figure of the tragedy — the Tyrant himself — had to be reduced to a mere nonentity. The most serious error however was committed by Tchaikovsky himself, when he grafted on to "The

Oprichnik", with its crying need for national colour and special treatment, a portion of the pretty Italianised music of "The Voyevoda". The interpolation of half an act from a comedy subject into the libretto of an historical tragedy confused the action, without doing much to relieve the lurid and sombre atmosphere of the piece. The title of this opera is sometimes rendered into English by the misleading equivalent of "The Lifeguardsman". The "Oprichniki" were the "bloods" and dandies of the court of Ivan the Terrible. Young noblemen of wild and dissolute habits who bound themselves together by sacrilegious vows to protect the Tyrant and carry out his evil desires. Their unbridled insolence, the tales of their black masses and secret crimes, and their utter disrespect for age or sex made them the terror of the populace. The story of "The Oprichnik" will be found at full length in my book upon Tchaikovsky. During its first season, this work was given fourteen times; so that its success — for a national opera — may be reckoned decidedly above the average. Those who represented the advanced school of musical opinion in Russia condemned its forms as obsolete. Cui, in particular, called it the work of a schoolboy who knew nothing of the requirements of the lyric drama, and pronounced it unworthy to rank with such masterpieces of the national school as Moussorgsky's "Boris Godounov" or Rimsky-Korsakov's "Maid of Pskov." But the most pitiless of critics was Tchaikovsky himself, who declared that he always took to his heels during the rehearsals of the third and fourth acts to avoid hearing a bar of the music. "Is it not strange," he writes, "that in process of composition it seemed charming. But what disenchantment followed the first rehearsals! It has neither action, style, nor inspiration!" Both judgments are too severe. "The Oprichnik" is not exactly popular, but it has never dropped out of the repertory of Russian Opera. A few years ago I heard it in Petersburg and noted my impressions. The characters, with the exception of the Lady Morozova, the Oprichnik's mother, are not strongly delineated; the subject is lurid, horror on horror's head accumulates; the Russian and Italian elements are incongruously blended; yet there are saving qualities in the work. Certain moments are charged with the most poignant dramatic feeling. In this opera, as even in the weakest of Tchaikovsky's music, there is something that appeals to our common humanity. The composer himself must have modified his early judgment, since he was actually engaged in remodelling "The Oprichnik" at the time of his death.

In 1872 the Grand Duchess Helena Pavlovna commissioned Serov to compose an opera on the subject of Gogol's Malo-Russian tale "Christmas Eve Revels". A celebrated poet, Polonsky, had already prepared the libretto, when the death of the Grand Duchess, followed by that of Serov himself, put an end to the scheme. Out of respect to the memory of this generous patron, the Imperial Musical Society resolved to carry out her wishes. A competition was organised for the best setting of Polonsky's text under the title of "Vakoula, the Smith," and Tchaikovsky's score carried off both first and second prizes. In after years he made considerable alterations in this work and renamed it "Cherevichek" ("The Little Shoes"). It is also known in foreign editions as "Le caprice d'Oxane".

Early in the seventies Tchaikovsky came under the ascendancy of Balakirev, Stassov, and other representatives of the ultra-national and modern school. "Cherevichek", like the Second Symphony — which is also Malo-

Russian in colouring — and the symphonic poems "Romeo and Juliet", "The Tempest", and "Francesca di Rimini", may be regarded as the outcome of this phase of influence. The originality and captivating local colour, as well as the really poetical lyrics with which the book is interspersed, no doubt commended it to Tchaikovsky's fancy. Polonsky's libretto is a mere series of episodes, treated however with such art that he has managed to preserve the spirit of Gogol's text in the form of his polished verses. In "Cherevichek" Tchaikovsky makes a palpable effort to break away from conventional Italian forms and to write more in the style of Dargomijsky. But, as Stassov has pointed out, this more modern and realistic style is not so well suited to Tchaikovsky, because he is not at his strongest in declamation and recitative. Nor was he quite in sympathy with Gogol's racy humour which bubbles up under the veneer of Polonsky's elegant manner. Tchaikovsky was not devoid of a certain subdued and whimsical humour, but his laugh is not the boisterous reaction from despair which we find in so many Slav temperaments. "Cherevichek" fell as it were between two stools. The young Russian party, who had partially inspired it, considered it lacking in realism and modern feeling; while the public, who hoped for something lively in the style of "Le Domino Noir", found an attempt at serious national opera, the thing which above all others bored them most.

The want of marked success in opera did not discourage Tchaikovsky. Shortly after his disappointment in "Cherevichek" he requested Stassov to furnish him with a libretto based on Shakespeare's "Othello". Stassov was slow to comply with this demand, for he believed the subject to be ill-suited to Tchaikovsky's genius. At last however he yielded to pressure; but the composer's enthusiasm cooled of its own accord, and he soon abandoned the idea.

During this winter (1876—1877) he was absorbed in the composition of the Fourth Symphony, which may partially account for the fact that "Othello" ceased to interest him. By May he had completed three movements of the Symphony, when suddenly the tide of operatic passion came surging back, sweeping everything before it. Friend after friend was consulted in the search for a suitable subject. The celebrated singer Madame Lavrovsky suggested Poushkin's popular novel in verse "Eugene Oniegin". "The idea", says Tchaikovsky, "struck me as curious. Afterwards, while eating a solitary meal in a restaurant, I turned it over in my mind and it did not seem bad. Reading the poem again, I was fascinated, I spent a sleepless night, the result of which was the *mise en scène* of a charming opera upon Poushkin's poem". The Fourth Symphony was completely forgotten for a time. In my volume on Tchaikovsky I give a detailed account of "Eugene Oniegin", and Londoners remember its production under Henry J. Wood, during Lago's opera season in the autumn of 1892. The subject was in many respects ideally suited to Tchaikovsky. The national colour suggested by a master hand, the delicate realism which Poushkin was the first to introduce into Russian poetry, the elegiac sentiment which pervades the work, and, above all, its intensely subjective character, were qualities which appealed to the composer's temperament. In May 1877, he wrote to his brother: "I know the opera does not give great scope for musical treatment, but a wealth of poetry, and a deeply interesting tale, more than atone for all its faults". And again, replying to some cautious critic, he flashes out in its

defence: "Let it lack scenic effect, let it be wanting in action. I am in love with Tatiana, I am under the spell of Poushkin's verse, and I am drawn to compose the music as it were by an irresistible attraction". This was the true mood of inspiration — the only mood for success. We must judge the opera "Eugene Oniegin" not so much as Tchaikovsky's greatest intellectual, or even emotional, effort, but as the outcome of a passionate, single-hearted impulse. Consequently the sense of joy in creation, of perfect reconciliation with his subject, is conveyed in every bar of the music. As a work of art, "Eugene Oniegin" defies criticism, as do some charming but illusive personalities. It would be a waste of time to pick out its weaknesses, which are many, and its absurdities, which are not a few. It answers to no particular standard of dramatic truth or serious purpose. It is too human, too lovable, to fulfil any lofty intention. One might liken it to the embodiment of some captivating, wayward, female spirit, which subjugates all emotional natures, against their reason, if not against their will. The story is as obsolete as a last year's fashion-plate. The hero is the demon-hero of the early romantic reaction — "a Muscovite masquerading in the cloak of Childe Harold". His friend Lensky is an equally romantic being; more blighted than demoniac, and overshadowed by that gentle and fatalistic melancholy which endeared him still more to the heart of Tchaikovsky. The heroine is a survival of an even earlier type. Tatiana, with her young-lady-like sensibilities, her superstitions, her girlish gush, corrected by her primness of propriety, might have stepped out of one of Richardson's novels. She is a Russian Pamela; a belated example of the decorous female rudely shaken by the French Revolution, and doomed to final annihilation in the pages of Georges Sand. But in Russia, where the emancipation of women was of later date, this virtuous and victimized personage lingered on into the nineteenth-century, and served as a foil to the Byronic and misanthropical heroes of Poushkin and Lermontov. The music of "Eugen Oniegin" is the child of Tchaikovsky's fancy. Born of his passing love for the image of Tatiana, and partaking of her nature. Never rising to great heights of passion, nor touching depths of tragic despair. Tinged throughout by those moods of romantic melancholy and exquisitely tender sentiment which the composer and his heroine share in common. The opera was first performed by the students of the Moscow Conservatoire in March, 1879. Perhaps the circumstances were not altogether favourable to its success; for although the composer's friends were unanimous in their praise, the public did not at first show extraordinary enthusiasm. Apart from the fact that the subject probably struck them as daringly unconventional and lacking in sensational developments, a certain section of purists were shocked at Poushkin's *chef d'œuvre* being mutilated for the purposes of a libretto, and resented the appearance of the almost canonized figure of Tatiana upon the stage. Gradually however "Eugene Oniegin" acquired a complete sway over the public taste, and its serious rivals are now few in number.

We may sum up Tchaikovsky's operatic development as follows. Beginning with conventional Italian forms in "The Oprichnik" he passed in "Cherevichek" to more modern methods, to the use of melodic recitative and *arioso*; while "Eugene Oniegin" shows a combination of both these styles. This first operatic period is purely *lyrical*. Afterwards, in "The Maid of Orleans", "Mazeppa", and "Charodeika", he passed through a second period

of *dramatic tendency*. With "Pique-Dame" he reached perhaps the height of his operatic development; but this work is the solitary example of a third period which we may characterize as *lyrico-dramatic*. In "Iolanthe" he showed a tendency to return to simple lyrical forms.

London.

Rosa Newmarch.

## Schweizerische Festspiele.

Die Schweiz ist das Land der Festspiele. Jahrhundert- und Halbjahrhundertfeiern vaterländischer Ereignisse, sei es im Bund, in den Kantonen oder in den Städten, bieten dem festfrohen Volke immer wieder Anlaß zu großen dramatisch-musikalischen Veranstaltungen, die meist in weiten Festhallen oder halb im Freien stattfinden und, wie sie die Mitwirkung zahlreicher Kunstfreunde erheischen, so auch einen ungemeinen Volkszusammenfluß herbeilocken. Für die der Pflege sehr werthe Sache bemüht man sich, die besten Kräfte zur Gewinnung von Text und Musik heranzuziehen. In der Stadt Bern besteht sogar ein Preisgericht, das alle drei Jahre durch seinen Spruch die Verteilung von Preisen für Festspieldichtungen aus einer Stiftung veranlaßt. Bei der Komposition wetteifern die Komponisten des Landes, obwohl die Aufgabe schon deshalb nicht zu den dankbarsten gehört, weil ihr Ergebnis zwar gleich von Anfang mit vielem Glanze umkleidet wird, dann aber sofort seine Aktualität verliert und, als Ganzes wenigstens, nie oder nur bei ganz günstigen und seltenen Umständen wieder zur Aufführung gelangt. Die Festspiele sind richtige Eintagswerke, und das ist schwer zu ändern, weil man in den meisten Fällen weniger auf die dramatisch-einheitliche Ansgestaltung eines einzelnen Gegenstandes, als auf eine Aneinanderreihung von Bildern Bedacht nehmen wird, die in hundert Folge die ganze Vergangenheit des Landstriches oder Ortes, der feiert und gefeiert wird, entrollt. Sind sonach die Bedingungen zu einer wirklichen Oper nicht leicht gegeben, so soll auf der anderen Seite die Vorführung der historischen Bilder auch keine rein epische sein, daß etwa ein Oratorium oder eine größere geschlossene Kantate daraus werden könnte; sondern sie soll dramatisch unter Mitwirkung großer Gruppen und Entfaltung alles möglichen Festprunkes vor sich gehen. Das Festspiel ist also keine Festoper, kein Festoratorium, wie etwa Mozart's Titus oder Händel's Messias, ebensowenig ein »Bühnenweihfestspiel« im modernen Sinne. Die dem Komponisten eines solchen nationalen Festspiels gestellte Aufgabe würde es heutzutage geradezu verbieten, der künstlerisch reichen musikalischen Ausstattung dieser oder ähnlicher Vorbilder nachzueifern.

Manche Unterschiede in der Verwendung der Musik ergeben sich außerdem durch die Verschiedenheit der heranziehenden ausführenden Kräfte. So enthält das thurgauische Festspiel [1898] von Jakob Christinger nur musikalische Einlagen, von Wilhelm Decker komponiert; ebenso lieferte Joseph Lauber nur »Intermèdes musicaux« zu Philipp Godet's »Neuchâtel suisse« (1898). Andere Festspiele sind mehr durchgängig musikalisch

behandelt. Zu nennen sind das Berner Festspiel zur Gründungsfeier 1891, von Carl Mnnzinger, — das Bündner Festspiel zur Calvenfeier 1899, von Otto Barblan, — das Basler Bundesfestspiel 1901, von Haus Huber komponiert. Gleich drei Festspiele zumal brachte das vergangene Jahr 1903, zu den Zentuarfeiern der Kantone Aargau (Komponist Eugen Kutschera), Waadt (Emile Jacques-Dalcroze) und St. Gallen (Albert Meyer).

Eigentümliche Umstände brachten es mit sich, daß das letztgenannte Stück <sup>1)</sup> seine (erste) Aufführung nicht an seinem Bestimmungsorte auf weitem Festplatz in dramatischer Form, sondern in Bern in engem Kirchenraume konzertmäßig zu erleben hatte.

Die beiden Dichter des preisgekrönten Textes, Redakteure des »Bund«, hatten schon zu Barblan's Festspiel für ihre gemeinsame Bündner Heimat das Buch geliefert. Für das St. Gallener Spiel ergaben sich aber besondere, von den Verfassern wohl erkannte Schwierigkeiten aus dem Umstande, daß eine einheitliche historische Vergangenheit des St. Gallischen Landes nicht gibt. War das Gebiet schon von vornherein im wesentlichen aus zwei sehr heterogenen Teilen, der Abtei St. Gallen und der Grafschaft Toggenburg, zusammengesetzt, so erwuchs in der Reformationszeit ein neuer und verschärfter Dualismus zwischen der protestantischen Stadt und dem innerhalb ihrer Mauern fortbestehenden und sein Gebiet regierenden Stift. Als dann 1803 St. Gallen als selbständiger und einheitlicher Kanton in die Eidgenossenschaft eingegliedert wurde, war wohl weniger das Gefühl eines ernneneu Besitzes, als das einer schwierigen Aufgabe berechtigt: die jetzt hundertjährige Geschichte des Kantons hat in dem geistig so regsamen und industriell hervorragenden Volkswesen bis heute noch nicht völlig einheitliche Zustände zu zeitigen vermocht. Daran ist denn wirklich auch Fest und Festspiel gescheitert.

Die Dichter hatten in dem Bestreben, die verschiedenartigen Landesgegensätze zu einer dichterischen Einheit zu verschmelzen, einen wirklich genialen Weg eingeschlagen, indem sie sich, überall an die Geschichte der Landschaft anknüpfend, die Verherrlichung des Liedes in seinen mannigfachen Arten und Zwecken zum Vorwurf nahmen. Es ist nicht nötig, sich abermals an berühmte Muster, wie Humperdinck und Wolfrum, zu erinnern, um die wertvolle Grundlage zu erkennen, die damit gerade für die hier angezeigte leichtere, volksmäßige Behandlung der Musik gegeben ist. Der Komponist, Albert Meyer, selbst ein St. Gallener, und tüchtiger Dirigent in seiner Vaterstadt, schöpferisch bisher nur mit einigen Liedern und schulmäßigen Klaviersachen, neuerdings auf der letzten Tagung des schweizerischen Tonkünstlervereins auch mit einem Klavierkonzert hervorgetreten, hat sich seiner Arbeit mit großem Geschick entledigt, sowohl in der reichen Verwendung alten Materials, als in den meist wohl gelungenen eigenen Zutaten; er liebt knappe und verständliche Form und energische, kräftige Instrumentierung.

In fünf Abteilungen, »Bildern«, wird das Lied, speziell das der St. Gallener,

1) Walthari, Ein St. Gallisches Festspiel. 1903. Dichtung von M. Bühler und G. Luck. Komponiert von Albert Meyer. Kl.-Ausz. vom Komponisten. Preis 5 Frk. n. Komm.-Verlag Zweifel-Weber, St. Gallen. 104 Seiten 8°. — Uraufführung am 28. November 1903 in der Französischen Kirche zu Bern, unter Leitung des Komponisten durch den Gesangsverein Liederkrantz-Frohsinn mit Zuziehung eines Frauen- und Knabenchores und eines verstärkten Orchesters. Walthari: Herr Charles Troyon aus Lausanne; Sopransolo: Frl. Johanna Dick aus Bern.

gefeiert und dargestellt. Zuerst das Heldenlied, vornehmlich vertreten durch den uralten Sang vom Recken Walthari, dessen lateinische Fassung wir dem St. Gallener Mönche Ekkehard I. verdanken. Meyer's Weise dazu ist in einem rhapsodischen, Löwe'sche Formen und moderne Tonartenmischung vereinigenden Stile gehalten. Zuletzt greift der Chor ein, und der erste Satz eines Waltharimarsches schließt das Bild. Motiviert wird aber das als Fest- und Siegesgesang eingeführte Lied durch die vorausgehende Schilderung einer Überwindung der Hunnen durch die kriegerischen Mönche, die zu einem markigen Hunnentanz Anlaß gibt. Das einem anderen St. Gallener Mönche, St. Notker, wohl fälschlich zugeschriebene berühmte Kriegsgehet *Media in vita*, in der alten Melodie und einer vom Dekan Bischoff in Wyl antikisierend gesetzten Begleitung steht zwar im Klavieranszug, wurde aber in der Ausführung mit Recht weggelassen: es würde zu sehr gegen alles übrige ah-gestochen haben; man kann die archäologische Genauigkeit auch zu weit treiben. Dagegen hätte man gern einen wirkungsvollen Kontrast gehört zwischen dem Wodausgesang der noch im Heidentum befangenen — dies aber den Mönchen, ihren Schutzherrn und Lehrern, sehr unhefungen bekennenden — Landleute, und dem Lied der Mönche, die heide einen gleichmäßigen Ton düsterer Feierlichkeit anschlagen. Wie liegt uns doch Händel's Vorbild schon so fern! Aber siehe! Wie die jungen Klosterknaben zwischen-durch den König Konrad begrüßen, in einer anspruchslosen, aber erquicklichen, volksmäßigen Weise, da ist auf einmal dieser Kontrast da, der an der wichtigeren Stelle so wohlgetan hätte.

Walthari, der Heldeusänger, zieht nun mit uns durch alle Bilder des Werkes als eine Idealgestalt, als »Verkörperung der volkstümlichen Poesie, der volkstümlichen Begeisterung für das Große und Edle«. So gibt dieser Name dem Ganzen Titel und Schild. Natürlich geht auch sein »Motiv«, wie's Brauch ist, durch das ganze Werk. Im zweiten Bild, »Minnelied«, wird »Walthari« als Minnesänger gekrönt; wir hören alte und neue Minneweisen, dazu Schwertertanz, Turniermarsch und Fahnenreigen, alles hier wie in den anderen Gruppen von kräftiger Wirkung, die über das, was wir nach dem Klavieranszug erwartet hatten, weit hinausreichte. Im »Kirchenlied« treten nach einem charakteristischen Werberlied der Reisläufer die Pfeifer von Uznach mit dem alten katholischen Wallfahrtslied: »In Gottes Namen fahren wir«, nach der jüngeren Leisentritt'schen Melodie, nicht »15.«, sondern 16. Jahrhunderts auf, dem als Gegensatz das Kappeler Kriegslied Zwingli's: »Herr nun heb den Wagen selh« nachfolgt. Der Komponist ist sich wohl nicht bewußt gewesen, daß er eine charakteristische Verszeile dieses Liedes in das vorhin erwähnte Wodanslied der Landleute hat hineinschlüpfen lassen. »Walthari« bannt den Streit »um diesen Namen Zwingli« mit einem ausdrucksvollen Gehet um den Glaubensfrieden, in welches der Chor einstimmt. Das vierte Bild ist dem »Volkslied« gewidmet, wobei in das Milieu des 18. Jahrhunderts doch mancher Anachronismus eingeflochten werden mußte, da der volkstümlichste schweizerische und St. Gallische Liederkomponist Ferdinand Huber, der dem 19. Jahrhundert angehört, nicht übergangen werden durfte. »Walthari« singt das Sarganser Tannhäuserlied. Das letzte Bild, »Freiheits- und Vaterlandslied« feiert den nach den Freiheitsstürmen vor hundert Jahren erfolgten Eintritt St. Gallens als besonderen Gliedes in die Eidgenossenschaft. Neben Märcheu, Reigen und Liedern zur Feier der Freiheit und des Vaterlandes, in welchen, wie im vierten Bild, auch derbere,



ja triviale Töne nicht verschmäht werden, gibt dieses Bild Anlaß zu breiterer Entwicklung des Chores. In den Schlußchor greift auch »Walthari« als vor- und rückschauender Barde ein. Das allgemeine Vaterlandslied: »Rufst du mein Vaterland« bildet den Schluß; leider mußte dafür die B-dur-Tonart nach dem F des vorausgegangenen Chores gewählt werden, sodaß es trotz des geschickten Überganges sich nur mangelhaft angliedert.

Die Aufführung, durch den Vereinsdirigenten Herrn E. Höchle tüchtig vorbereitet, wurde vom Komponisten sehr kräftig geleitet und fand bei allgemeiner Beteilung verdienten Beifall. Die Dislozierung war aber doppelt zu bedauern, weil an Stelle dramatisch belebter Aufzüge eine — mäßig vorgetragene — Deklamation zwischen die einzelnen Nummern des Werkes treten mußte, sodaß die Intentionen der Dichter und des Komponisten nur sehr beschränkt zur Geltung kommen konnten.

Bern.

A. Thürlings.

---

## Musikberichte.

---

Paris. An début de la saison nouvelle, il n'est pas sans intérêt d'énumérer les premières auditions données l'hiver dernier par nos grands concerts; aussi bien la liste en est-elle des plus courtes; voici:

An Conservatoire, sous la direction de M. Marty, la Passion selon Saint-Jean (Bach), des fragments des *Indes galantes*, le *Magnificat* de Rameau; l'*Apprenti sorcier* (Dukas), la première Symphonie de Borodine, *Lénore* (Duparc); une Fantasia pour harpe (Th. Dubois).

Aux Concerts-Colonne; sous la direction soit de M. Colonne, soit, lors de son voyage en Amérique, de M. Gabriel Pierné, *Les Villes mandites* (Max d'Ollone), *Caïn* (Lefebvre-Derodé), *Nuit d'été* (Marty), suite d'orchestre tirée de *Titania* (Georges Huë), *Thème et Variations* (Caetani), *Antoine et Cléopâtre* (Torre Alfina), Concerto pour piano (Gernsheim), *Stenka Razine* (Glazonnow). Aucune de ces œuvres n'a eu plus de deux auditions, et la plupart n'en eut qu'une seule.

Aux Concerts-Lamoureux, sous la direction de M. Camille Chevillard: *Symphonie en ré mineur* (Wittowsky), *Symphonie dramatique* (Le Borne), *Symphonie en si bémol* (Vincent d'Indy); *Hercule au Jardin des Hespérides* (Busser), *Chant de Fête* (Guirand), *Été* (Coquard), ouverture pour un drame (Pierre de Bréville), *Variations pour piano et orchestre* (Rhené-Batonq), *Chère nuit* (Bachelet), quatre-vingt-treize, ouverture (Francis Casadesus), *Harmonie du soir* (Saint-Quentin), *Trois poésies maritimes* (Georges Huë), *Poème pour violon et orchestre*, les *Préludes* (Liszt), deuxième Symphonie de Borodine; fragment de *Gunlöd* (P. Cornelius). Il faut en outre remarquer que, chez M. Colonne, on a donné un cycle presque entier des grandes œuvres de Berlioz, ainsi que les quatre symphonies de Brahms, tandis que M. Chevillard dirigeait des symphonies de Schumann et de Mozart, trop rarement entendues à Paris. Au Châtelet, on n'a pas compté moins de douze concerts sur vingt-quatre concerts, ce qui, au gré de certains amateurs, est beaucoup trop. Aussi bien, l'exécution des concertos ne va pas toujours sans tumulte et s'accompagne souvent de manifestations peu sympathiques d'une partie du public, auxquelles une autre portion de la salle répond par des bravos d'autant plus enthousiastes. Paderewski lui-même, à sa dernière apparition au Châtelet, n'a pu désarmer la haine des concertophobes; et, se basant sur ce fait, Eugène Ysaÿe a déclaré il y a quelques

mois, par une lettre que publie le Monde musical, qu'il ne se présenterait pas à Paris tant que cet état d'esprit durerait.

Les Concerts Colonne et Lamoureux feront leur réouverture, respectivement, les 16 et 23 octobre; au Châtelet, M. Colonne consacrerà plusieurs séances à César Franck (Symphonie en ré mineur; fragments de Hilda, opéra; Psyché; Rédemption); puis viendront successivement: les neuf Symphonies de Beethoven; la Cantate pour tous les temps (Bach); le Songe d'une nuit d'été (Mendelssohn); la Vie du Poète (Charpentier), et la Croisade des Enfants, l'œuvre de M. Gabriel Pierné primée au dernier concours triennal de la ville de Paris.

On annonce la création de deux nouvelles institutions philharmoniques: les Nouveaux-Concerts, de M. Pierre Carolus-Duran, qui a donné une idée, au mois de mai dernier, de ce qu'il pouvait faire en dirigeant avec grande autorité un premier concert; et une association de musiciens ayant à sa tête M. Alfred Cortot, qui se propose de donner une soirée par mois et de faire, en outre, des lectures publiques d'œuvres nouvelles. Cette innovation ne saurait manquer d'intéresser les jeunes compositeurs auxquels M. Cortot fait appel.

L'Opéra annonce (enfin!) pour cet hiver la représentation de Tristan et Yseult dont la première remonte, comme on sait, au 10 juin 1865; la partition de Wagner aura donc mis une quarantaine d'années à franchir la distance qui sépare le Hoftheater de Munich de notre Académie nationale de musique! On prépare au même théâtre Daria, de M. Marty, deux actes sur un livret de MM. Adolphe Aderer et Armand Ephraïm.

L'Opéra-Comique a réouvert, comme chaque année le premier septembre, avec Carmen (M<sup>lle</sup> Parnot s'y est fait remarquer dans le rôle de Micaëla). La prochaine première sera celle de L'Enfant-Roi de M. Bruneau. Cet ouvrage, dont le livret est d'Emile Zola, n'est pas, comme les précédents, un drame lyrique, et la pièce ne relève pas du genre sombre dans lequel Alfred Bruneau s'était jusqu'ici complu. C'est, dit-on, une comédie, très gaie par endroits; elle traite de la situation de l'enfant dans la famille, de l'influence qu'il exerce autour de lui, et de la domination qu'il s'arroge; c'est donc une sorte d'étude philosophique dont Zola a écrit le livret. Ce ne sera pas le moindre événement lyrique de la saison prochaine.

Je terminerai en rappelant, un peu tardivement, les intéressantes séances de musique ancienne XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles données par notre collègue M. Expert, lors de l'Exposition des «Primitifs français» au Louvre (en juin et juillet), auditions auxquelles M. Expert a prêté l'autorité de ses paroles, en de courtes cançeries sur l'art musical à l'époque de la Renaissance.

J.-G. Prod'homme.

**Warschau.** Die Opernsaison wurde mit dem Musikdrama «Philaenis» von Roman von Statkowski mit gutem Erfolge eröffnet. Das Werk, welches 1897 entstand, wurde in London (1902) mit dem ersten Preise ausgezeichnet. Die Aufführung leiteten Opernkapellmeister Podestti und Regisseur Chodakowski. (Statkowski wurde 1868 in Warschau geboren, studierte Jura und Musik, die Komposition im Petersburger Konservatorium; außer seinem Musikdrama sind Lieder, Klavier- und Violinstücke von ihm bekannt.)

## Vorlesungen über Musik.

**Breslau.** In der «Naturforscher-Gesellschaft» hielt Dr. Placzek (Berlin) (Abteilung für gerichtliche Medizin) einen Vortrag über «*Recognitionenmerkmale der Musiker*», nämlich ob die Einwirkung des Spiels auf Klavieren und Saiteninstrumenten für den forensischen Identitätsnachweis ausschlaggebend sei. Der Redner muß dies verneinen, besonders deshalb, weil die Quantität des Spielens und die Individualität des Spielers zu verschieden seien.

**Frankfurt.** Der Gesangspädagoge Richard Schulzweida sprach am 20. September über *»dramatische Gesangkunst mit besonderer Bezugnahme auf das Studium und Singen der Werke R. Wagner's«*. Die einzelnen Punkte lauteten:

Fühlbarer Mangel guter Bühnensänger und -Sängerinnen. — Jährlicher Zuwachs derselben. — Wagner's Stimmbehandlung. — Wodurch verbessern wir den modernen dramatischen Gesang? — Ausbildung dramatischer Stimmen. — Keine sog. Stimmregister! — Die Natur im Gesang. — Hell und dunkel singen. — Defekte Töne oder kranke Stimmen. — Behandlung derselben. — Widerstandsfähigkeit der Stimme. — Studium der höchsten Töne. — Ton- und Partien-Studium. — König Heinrich — Veit Pagner — Wolfram — Der Holländer — Telemund — Wotans Abschied. — Dramatisches Gesangstudium der Tenöre. — Lohengrin — Walter von Stolzing. — Dramatisches Gesangstudium der Sängerrinnen. — Keine sog. Bruststimme anwenden! — Elisabeth — Bräunhilde — Ortrud. — »In die Maske hineinsingen«. — Allgemeines über dramatischen Gesang.

**Genf.** Direktor C. H. Richter hielt in der »Deutschen Liedertafel« einen Vortrag über *»Die Formen in den Künsten und insbesondere in der Musik«*.

**Wien.** In den *musiktheoretischen Kursen* hält Frl. Dr. Bienenfeld während des Wintersemesters Vorlesungen über *»Allgemeine Geschichte der Musik«*, 2 St. und *»Darstellung der musikalischen Entwicklung im 19. Jahrhundert«*, 1 St.

### Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Wintersemester 1904/1905.

**Basel.** Dr. K. Nef: Haydn, Mozart, Beethoven, 2 St.

**Berlin.** Prof. Dr. H. Kretzschmar: Geschichte der Oper, 4 St.; Organisation der deutschen Musik, 1 St.; Übungen, 2 St. — Prof. Dr. M. Friedländer: Allgemeine Geschichte der älteren Musik, I. Teil, 2 St.; Übungen, 2 St. — Prof. Dr. O. Fleischer: Einführung in die Musikwissenschaft, 2 St.; allgemeine Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 1 St. — Dr. J. Wolf: Musikgeschichte Englands im 16. und 17. Jahrhundert, 2 St.; Musikgeschichte, 2 St.; evangelische Choralkunde, 1 St.

**Bern.** C. Heß: Analyse bedeutender Meisterwerke, 2 St.

**Bonn.** Prof. Wolff: Geschichte der Oper IV. Teil (19. Jahrhundert), 2 St.

**Breslau.** Prof. Dr. Bohn: Über Beethoven's Klaviersonaten, 1 St.

**Cöln** (Handelshochschule). Dr. G. Tischer: Das deutsche Lied, 1 St.

**Czernowitz.** Lektor Htimaly: Die Musik bei den Völkern des Altertums. Die Musikentwicklung im Mittelalter auf dem Boden der christlichen Kirche und auf außerkirchlichem Gebiete. Die Klassiker der Tonkunst. Das 19. Jahrhundert in seinen musikalischen Hauptvertretern der modernen Tonkunst. Über Musikliteratur mit praktischen Übungen, 2 St.

**Darmstadt** (technische Hochschule). Dr. W. Nagel: Geschichte des musikalischen Dramas bis zum Tode R. Wagner's.

**Gießen.** Universitätsmusiklehrer Trautmann: Die Sonatenform seit Beethoven, 1 St.

**Greifswald.** Reinbrecht: Allgemeine Musikgeschichte, 1 St. Unterricht im liturgischen Kirchengesang.

**Halle.** Dr. Abert: Einführung in das Musikdrama R. Wagner's nebst Erklärung des Nibelungenrings, 1 St. J. S. Bach und sein Zeitalter, 2 St.

**Heidelberg.** Prof. Dr. Wolfrum: J. S. Bach, besonders als Orgelkomponist.

**Kiel.** Dr. Mayer-Reinach: Einführung in die Musikwissenschaft, 2 St.; Geschichte der Sinfonie, 2 St.

**Königsberg.** Universitätsmusikdirektor Brade: Musikgeschichte, 1 St.

**Kopenhagen.** Prof. Dr. Hammerich: Die Musik im christlichen Altertum, 2 St.

**Leipzig.** Prof. Dr. Riemann: Musikalische Paläographie, 2 St.; Musikalische Ästhetik, 2 St.; Historische Kammermusikübungen, 2 St. — Prof. Dr. Prüfer: Geschichte der Musik im 18. Jahrh., 3 St. Übungen, 2 St.

**Marburg.** Musikdirektor Jenner: Der evangelische Gesang und seine Geschichte, 1 St.

**Posen** (Kgl. Akademie). Musikdirektor Prof. Hennig: Musikgeschichte 1450—1750, 1 St.; Übungen: Mensuralnotenschrift, 1 St.

**Prag.** Prof. Dr. Rietsch: Geschichte der Musik im Mittelalter, 2 St.; moderne Harmonik und Kontrapunktik, 1 St.; Übungen 1½ St.

**Straßburg.** Prof. Dr. Jacobsthal: Das Streichquartett Haydn's, Mozart's und Beethoven's, 3 St.

**Tübingen.** Prof. Dr. Kaufmann: Über A. Bruckner und seine Sinfonien, 1 St.

**Wien.** Prof. Dr. Adler: Die Wiener klassische Schule, 1 St.; Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, 2 St.; Übungen. — Prof. Dr. Dietz: Die klassische Musikepoche zur Zeit Gluck's, Haydn's, Mozart's und Cherubini's, 2 St. — Dr. Wallaschek: Kant, Herder, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche und die Musik, 1 St.

## Nachrichten von Hochschulen, Lehranstalten und Vereinen.

**Berlin.** Am Stern'schen Konservatorium hält Herr E. C. Lusztig Sonderkurse über *Musikästhetik*. Der Kurs dauert drei Monate mit einer Stunde wöchentlich.

**Dortmund.** Mit Eröffnung des Stadttheaters wird gleichzeitig am Konservatorium Direktion: C. Holtschneider, G. Hüttner, eine Opernschule eingerichtet.

**Warschau.** Josef Sliwiński, der (neben Paderewski) größte polnische Pianist eröffnete hier bei der Philharmonie die Meisterschule.

## Notizen.

**Berlin.** Der zweite Musikpädagogische Kongreß tagt unter dem Vorsitz Professor Xaver Scharwenka's vom 6. bis 8. Oktober d. J. zu Berlin. Die Sitzungen finden im Reichstagsgebäude vormittags 10 Uhr und nachmittags 4 Uhr statt. Auf der Tagesordnung stehen: 1. Tag. Referate über allgemeine musikpädagogische Fragen, u. a. »Die Pädagogik als Lehrgegenstand im Musiklehrer-Seminar«, »Die Musikästhetik und ihre praktische Einführung«, »Musikalische Akustik«, »Das Musikdiktat und seine Pflege« usw. Ferner Vorträge über die »Physiologie des Anschlags und der Bogentechnik«, »Reformen auf dem Gebiete der Notenschrift« u. a. 2. Tag. Vier Vorträge über »Der Kunstgesang und die Ausbildung der Gesangslehrkräfte«. 3. Tag. »Reformen auf dem Gebiete des Schulgesangs«, zu dem zahlreiche Referate angemeldet sind. An den Kongreß schließt sich am Nachmittag des 8. Oktober die Generalversammlung des Musikpädagogischen Verbandes, zu welcher nur die Mitglieder Zutritt haben.

Demnächst soll eine neue Zeitschrift »*Kritik der Kritik*« unter der Redaktion von Leo Horwitz und Rudolf Kurtz erscheinen. Im Prospekt heißt es u. a.

Bisher gab es für den Autoren wenig Gelegenheit, die Gesamtkritik seines Werkes selbstkritisch zu betrachten. Diese offenbare Lücke wollen wir mit unserer Zeitschrift ausfüllen. Ein öffentliches Forum, ein unparteilicher Thing soll unsere Zeitschrift sein, freies Wort dem Angegriffenen usw.: Eine Freistadt allen Künstlern, den Schriftstellern wie den Tonkünstlern, der bildenden wie darstellenden Kunst soll sie sein.

Daß das Unternehmen zeitgemäß ist, ist wohl nicht von der Hand zu weisen. Es wird aber in erster Linie von der Höhe des Gesichtspunktes der leitenden Persönlichkeiten abhängen, wie weit die Zeitschrift ernst zu nehmen sein wird.

Die »*Barth'sche Madrigal-Vereinigung*« hat für ihr Konzert am 20. Oktober folgendes interessante Programm aufgestellt:

J. P. Sweelinck: Psalm 150: Or soll loué l'Eternel. Aus: Rimes italiennes: a) Facciam, cara mia File, b) Lascia Fitti mia cara (a und b mit Begleitung der Harfe);

Palestrina: a) Dónna, róstra mercede, b) Che débbo far?; H. L. Hassler: a) Ich scheid' von dir mit lyde, b) Herzlieb zu dir allein; Hans Christoph Halden (um 1600): Mach mir ein lustigs Liedelein; Thomas Bateson (um 1600): Wach an, lieb' Schwesterlein; O. Gibbons: The silver swan; A. Scandello: Bonzorno madonna; Gastoldi: Amor vittorioso.

**Gloucester.** — The 181st annual meeting of the Three Choirs of Gloucester, Worcester and Hereford (see IV, 31, V, 173) took place this year at Gloucester from 6 to 9 September. The preliminary Sunday Cathedral Service is always very properly intended as a popular event to which the people are admitted without payment; by degrees however the artistic interest of the music therein has been increased. The setting of the Magnificat and Nunc Dimittis this year was by Ivor Atkins, organist of Worcester Cathedral, who two years ago performed the same task for Worcester Festival. The present compositions are undoubtedly an advance on the previous. They are treated freely in the manner of Brahms. Melodious in the best sense of the word, they avoid the kind of sweetness that is so distasteful in church music, and have breadth and in many passages strenuous power. The Anthem was by John E. West, who occupied the same position at the Gloucester Festival of 1901. He has given to the present "Song of Zion" some of the brilliance of an Oriental pageant; it is however by no means all noise, but effective and musical. A young composer, J. W. E. Hathaway, connected with the district, provided a set of symphonic variations for orchestra on a theme (by Wm. Hayes 1707—1777) which is played on the chimes of Gloucester Cathedral. Monday at these Festivals is given up to Full Rehearsals. The "Elijah" on Tuesday was noticeable for a small attendance. I have never seen at a Three Choirs Festival so many vacant seats when it was performed. Specially to be noted at the Wednesday evening concert were Stanford's "Te Deum" and the Prelude and Angel's Farewell from Elgar's "Gerontius". These represent respectively the two main tendencies of music not only at this time but at any time; the tendency on the one hand to develop the art on lines that have proved their worth, and on the other hand to break away from them into regions yet unknown. The "Te Deum" which Sir Charles Stanford wrote to commemorate Queen Victoria's reign of 60 years, and which was produced at the Leeds Festival of 1898, is a strong work, brilliant and jubilant in effect. The "Dream of Gerontius" will be variously judged according to the critic's temperament, but most musicians will agree in regarding the "Angel's Farewell", incorporated together with the Prelude, as representing one of the happiest moments in the score, and one of the most unmistakably inspired pages in all Elgar's works.

With Wednesday morning's performance in the Cathedral the Festival may be said to have begun in earnest. "In earnest" also is a phrase that describes Hubert Parry's new work very admirably. "The Love that Casteth out Fear" is essentially an earnest work written by a man who is in profound earnest. One feels this in contemplating the "book" of this short oratorio or "Sinfonia Sacra". It is a simple gospel of optimism, and one feels it expresses the author's own philosophy and that he has not regarded it simply as a fitting peg for musical treatment. On the other hand Parry has not fallen into the snare of sinking the artist in the moralist. The admirable poem which he has himself compiled and in part originated, is indeed a model libretto, and though one would be sorry to see the field of music narrowed, it seems to represent the highest type of subject for musical treatment. It deals with a purely abstract subject and intensely human, so that it does not tempt the musician outside his ideal sphere, while it suggests states of mind and emotion such as music can best express. The argument is stated in simple terms, illustrated incidentally by concrete examples, and sustained logically. Hence it may be said not only to suggest but to dictate its formal treatment, a method which from an artistic point of view is infinitely better than the old-fashioned compromise that existed between poet and composer, in which each gave up some of his distinctive qualities, so that in the long run it was as a rule the mediocre poet who made the best librettist. So fine a poem, fashioned by one who understands the capacities of music, was bound to lead to effective musical treatment. Accordingly one is not surprised to find that it is laid

out so as to form a congruous and well-proportioned whole. The mystic semi-chorus is alternated and contrasted with the full chorus in discussing the relations of man to God, and in attempting to find an answer to the questions, "What is man" and "What is love"? The baritone and contralto soloists bring forth instances — Moses, David, and Peter — witnesses who testify to the imperfection of even the greatest of the Saints, and the culminating point is when the mystic and full chorus unite in affirming the omnipotence of love as "The one thing that availeth". The work had the advantage of a remarkably fine performance — perhaps the best first performance one of Parry's works has ever received. — There was another novelty in the programme, Granville Bantock's Rhapsody for Chorus and Orchestra "The Time Spirit". In its scope, subject, and general character it is on very similar lines to Richard Strauss's "Wanderer's Sturmlied", which may help to describe it to those acquainted with that work. The poem, by Helen F. Bantock, finds for the pilgrim a symbol and a moral in the storm which purifies that upon which it beats, and this subject at once picturesque and poetic has inspired a setting which has remarkable colour and undoubted poetic charm. It is laid out in well-contrasted sections, and a sense of proportion is well observed. The themes have genuine charm; and the colouring is vivid, yet never laid on with a coarse or insensitive hand, but is kept well within the scheme of the picture, and within the limitations of artistic expression. Bantock is a thorough master of the orchestra, and several passages that are both characteristic and beautiful linger in one's memory. What distinguished the work however is its poetic feeling and the atmosphere it creates, and in these respects and in its sense of completeness and absence of effort it seems to me to be in the forefront of its composer's works. Bantock is a well-equipped conductor, and he secured a good interpretation of his music, clearer in detail than the rehearsal promised. — C. Harford Lloyd's Organ Concerto in F-minor was not new, having been composed for the Gloucester Festival of 1895. Though an organ concerto is something of an anachronism — since it is unjust to an instrument fine in its own sphere to make it the centre piece in an orchestral picture — Lloyd's refined taste has helped him to write a very acceptable work, especially in the happily designed slow movement, which shows real poetic fancy. The solo part was very brilliantly played by G. R. Sinclair of Hereford. At the evening concert (Shire Hall: Elgar's nearly new overture "Alassio" or "In the South" was a special feature. This work was suggested by the present beauties and past glories of Italy, and is characterised by an abundant vitality and by colour that is laid on with a powerful and lavish hand. The actual novelty of the concert was an orchestral fantasia, entitled "Scenes from the Ballet", by W. H. Reed, who stepped from the ranks of the first violins to conduct his work. It is an effective, well constructed composition, and its tunefulness is appropriate to its subject, though a rather lighter touch would have made it still happier.

Judging from the crowded attendance at the Cathedral on Thursday morning to hear Elgar's "Apostles" it would seem that "Elijah" has, for the time being at any rate, found a rival in public favour; a state of things to which a parallel existed a year ago, when the "Dream of Gerontius" created a record in attendance, just over-topping those of "Elijah" and "The Messiah". I am no prophet, so will not attempt to "place" Elgar. But this I will affirm, that an individuality so strong must assert itself. The formalists may decry his genius; the colourists, as I may style them, may over-rate his importance, but he undoubtedly represents a force to be reckoned with. In the evening was given a short oratorio "The Holy Innocents", by the conductor of the Festival, A. H. Brewer. The music is, speaking generally, far broader, richer, and more masculine than is the case with his earlier works. He does not even yet give one the unmistakable impression of a musician whose impulse is from within, and to this extent his music may not carry absolute conviction, but it does give the impression of genuine, musical feeling, as well as skilled musicianship, qualities which never fail him, and his new oratorio is very acceptable music on this account. The remainder of the Festival calls for no special notice. Herbert Thompson.

The master-work of the Festival was Hnhert Parry's new "Love that Casteth out Fear". Some platitudes are truths, — which is not a fragment of a syllogism, but a serious plea. To say that music always represents the inner nature of its composer sounds like an exoteric too-easy platitude; but closely and technically also it is an exact truth. Another writer has correctly stated above that Parry's text is the outward expression of a habitual high-minded optimism; the same is the case with the music. An analysis of this composer's apparatus musicus was made at IV, 676, and there is nothing to add thereto, because he never departs from it. He has been composing now for half a life-time, with practically the same apparatus, and that the simplest in use by any contemporary eminent composer; yet the astonishing thing is that so far from its palling, its products seem ever more and more fresh. Among all that is said (and some of it is even cant) about thematic invention, melodiousness, and colouring, how many realise that none of these are fundamental, and that the only thing fundamental is the harmonic system? What character is to the social man, so is his harmonic system to the composer. The more the others are added so much the better, but this is the nadir. The whole instinct of Parry's art is towards diatonic work based on essentially diatonic harmony, and being so palpably as it is the development of our purest hygone cathedral music, and indeed a direct product of academic olive-groves, it is really wonderful that it shows such capacities for still further hudding and blossoming. Parry goes on and on, with apparent perfect ease. There is very little form, the minimum of imitative device. It is difficult to say what there is, except that it is music, that it has the power of climax, and that it is full of expression. And one might say much the same of Palestrina. The conclusion is that Parry has gone to the root of things. He has been fortunate in choosing a most happy style for sacred choral and vocal illustration, and his optimistic sincerity of disposition has caused him to hold fast by this, finding means for developing it to a pitch which no-one 20 years ago could have thought possible. In listening to this music, old yet new, one seems to have before one's mind's eye nothing so much as Christian and Faithful of the ever-delightful Journey-Dream, whose portraits will indeed go down to the ages. Whatever the value of these reflections, the effect at the Festival of this newest work of Parry's on all right-minded musicians was prodigious. Such results achieved by a composer who never makes a bid for popularity might give cause to those who are on the crest of the wave to institute heart-searchings as to how much of the mountebank there may not be mixed up in their own art. C. M.

**Haag.** Zweimal ist in Holland vergehlich der Versuch gemacht worden, die Mittel aufzubringen, um Jan Pietersze Sweelinck, dem Begründer der norddeutschen Organistenschule, ein Denkmal zu errichten. Kürzlich ist nun die nationale Ehrung privatim erfolgt. Herr D. F. Schéurleer hat Sweelinck's Kopf nach dem prächtigen Stich von Jean Müller 1624 als Medaillon-Relief modellieren und an der Hauptfront seines neuen Sommersitzes auf dem Darthuizerberg bei Leersum anbringen lassen.

**Venedig.** Der Komponist Jacopo Rahoga hat in der Schweiz bei einem Antiquar eine Nocturne Chopin's gefunden, die seiner Meinung nach zu den besten des Meisters gehört.

**Warschau.** Her Mieczysław Surzyński wurde zum Organisten und Chorkapellmeister der *Philharmonie* ernannt. Der neue Chor, welcher schon 120 Personen zählt, wurde nach dem Muster des Berliner Philharmonie-Chores gebildet. Neben den schon angemeldeten Chorwerken werden zur Aufführung Werke von de Haan, Lange-Müller, Grieg, Mieczysław Soltys, van der Stucken usw. gelangen. (Das Werk von Grieg wurde speziell für die Philharmonie komponiert.) — In der laufenden Saison werden außer den schon angekündigten Opern noch zwei Werke zum ersten Male angeführt werden: »Manuel Menendez« von Filasi und »Die Ziegenhirtin« von Dupont (von Sonzogno mit erstem Preise ausgezeichnet). In beiden Opern wird Gemma Bellincioni (im November 1904) auftreten. — Der Opernregisseur Chodkowski hat eine polnische Neuübersetzung der Texte zu den Opern von Mozart, Rossini und Weber veranstaltet, da es bisher nur miserable polnische Übersetzungen gab.

## Kritische Bücherschau

über neu-erschienene Bücher und Schriften über Musik.

**Branberger, Jan.** Über die Musik der Juden. (O budbe židů). Kulturhistorische Skizze.) Prag, 1904. Preis 1 K 20 h. 56 S.

Der Autor selbst, ein in Prag wirkender Musikschriftsteller, nennt seine Abhandlung bescheidenlich eine kulturhistorische Skizze und nimmt durch solch freimütiges Bekenntnis der Kritik bequem die Waffen aus der Hand. Denn da er in der nicht umfangreichen Schrift auch nicht eine vollständige Darstellung der Musik der Juden bieten will, so wird man das Fehlen verschiedentlichster Daten, die man gern hier und da verzeichnet fände, nicht zu einem casus belli machen dürfen, und dies um so weniger, da Branberger als Katholik bei der Behandlung der alttestamentarischen und der sogenannten synagogalen Musik aus den Quellenwerken nicht direkt schöpfen konnte, vielmehr auf die Angaben seiner nicht gleich vollwertigen Gewährsmänner angewiesen war. Was aber seiner Schrift neben den vielen illustrierenden Notenbeispielen den eigentlichen Wert verleiht, ist die als Anhang beigegebene Literaturübersicht, die Schriften über altjüdische Musik, hebräische Akzente, über Musikinstrumente und synagogale Musik, über Sammlungen von Synagogegeängen, über Musik im jüdischen Jargon und über jüdische Komponisten und Virtuosen in sich begreift. Der Autor beschränkte sich hierbei nicht bloß auf die deutsche Literatur, er verwertete vielmehr auch die Literatur der Franzosen, Engländer und Italiener, natürlich wie es das umgekehrte Verhältnis zwischen der Größe des Stoffes und der vorliegenden Schrift mit sich bringt, nur andeutungsweise: den Stoff sucht er in vier Kapiteln unterzubringen, von denen das erste die Musik der Juden in Palästina behandelt, das zweite die Geschichte der synagogalen Musik, das dritte den jüdischen Volksgesang — Jargonlieder aus Galizien und Rußland — und das letzte, umfangreichste, den Anteil der Juden an der europäischen Musik, soweit sie schaffende und nachschaffende Künstler sind. Als Beweis für den regen Anteil der Juden an der Musik Böhmens sei aus der Arbeit Branberger's die Stelle über die jüdischen Instrumentalkapellen des 16. und 17. Jahrhunderts hervorgehoben. Nach dem 30jährigen Krieg traten mit einermal (?) eine Menge Juden als Musiker auf, die sogar

bei den katholischen Gottesdiensten die Musik besorgten. Die jüdischen Musiker spielten, wie es scheint, ganz gut, sodaß sie mit den christlichen Kollegen erfolgreich konkurrierten. Die gegen sie seitens des Konsistoriums erlassenen Verbote fruchteten ebensowenig, wie ein Erlaß des Prager Erzbischofs, der den Juden, »so sich der Musica instrumentalis gebrauchen« unter harter Strafe verbietet, in Prag an Sonntagen und Feiertagen, bei Kindstaufen, Hochzeiten und anderen katholischen Zeremonien ohne besondere Lizenz zu spielen. Um dieses Ziel zu erreichen, hatte der »cursor cancellariae« die Ermächtigung, jüdische Musikanten, die trotz dem Verbote in der Stadt Musik machten, mit Hilfe des weltlichen Armes in den Kerker werfen zu lassen. Auch die Predigten der Prager Pfarrer vermochten nichts, die Juden spielten lustig weiter ungeachtet dessen, daß es die Prager christlichen Musiker an Verdächtigungen und Schmähungen nicht fehlen ließen, wie, daß durch das Treiben der Juden ihnen an ihrem Gewerbe Eintrag geschehe, daß die Juden von Musik nichts verständen, daß sie wertloses und unkünstlerisches Zeug spielten, nicht Takt bielten, überhaupt diese schöne Kunst dem Spott und Gelächter preisgäben. Aber auch schon vor dem 30jährigen Kriege wird eine Prager jüdische Kapelle lobend erwähnt, die 1589 zugleich mit katholischen Posaunenbläsern zu den Hochzeitsfeierlichkeiten des Peter Wok von Rosenberg mit Katharina von Sudanitz aufs Bechauer Schloß geladen wurde.

Ernst Rychnovsky.

**Drouker, Sandra.** Erinnerungen an Anton Rubinstein. (Bemerkungen, Andeutungen und Besprechungen [mit vielen Notenbeispielen] in einer Klasse im St. Petersburger Konservatorium). Verlag von B. Senff, Leipzig. 1904. 8°. 28 Seiten.

Jedenfalls ein interessantes, allen das höhere Klavierspiel Lehrenden und Lernenden empfehlenswertes Buch, welches wieder den Beweis erbringt, daß alle großen reproduzierenden Künstler erst die Seele des Werkes ahnten und dann aus den ihnen zu Gebote stehenden Mitteln der Technik suchten und suchten, bis sie diejenigen gefunden haben, welche ihren Ahnungen die



künstlerische Erfüllung verhiessen. Besonders sind die *B-* und *D-dur*-Sonate von Schubert, die *C-dur*-Phantasie von Schumann und die *Préludes* von Chopin besprochen. Technische, musikalische und poetische Aufgaben werden angedeutet. Aber die Bemerkung in bezug auf op. 90 von Beethoven scheint mir falsch zu sein. Was hat der erste Satz dieser Sonate, auf welchen Beethoven selbst »mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Andruck« schreibt, mit der beunruhigenden Angst und Sorge zu tun, die man um einen lieben, kranken Freund hat? Und wo ist im zweiten Teil, den Beethoven »nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen« verlangt, jener Jubel, mit dem wir den Wiedergenesenen in die Arme nehmen, jener Jubel, der wohl nicht laut ist, aber das innerste Herz in die lebhafteste Erregung bringt? — Und hin und wieder ist eine Äußerung nicht ganz einwandfrei — da hätte die Herausgeberin noch sichten können. — Trotzdem sind wir ihrer Begeisterung von Herzen dankbar, haben wir doch ein Gedenkblatt mehr an den unvergesslichen Wohltäter Anton Rubinstein.

J. Pembaur jr.

**Max Hesse's Deutscher Musiker-Kalender 1905.** Leipzig, Max Hesse's Verlag. Kl. 8°. 594 S.

Der Kalender hat die frühere Einteilung. Interesse gewährt der Konzertbericht (Statistik der aufgeführten Musikwerke der verfloßenen Saison), wenn von einer Vollständigkeit auch nicht die Rede sein kann. Ein kurzer Aufsatz über A. Dvořák von H. Riemann schließt mit einem Hinweis auf Joh. Stamitz und weist auf Ähnlichkeiten der beiden böhmischen Komponisten hin! Ihm folgt ein kurzes Lebensbild E. Hanslick's, dessen Verfasser ungemein für Hanslick eintritt, seinen Namen aber nicht nennt.

**Müller, Paul.** Hugo Wolf. (Moderne Essays. Heft 34/35, Herausgeber Dr. Hans Landsberg). Berlin, Gose und Tetzlaff, 1904. Preis 1 M.

Paul Müller's »Essay« über Hugo Wolf ist ein vorzüglicher Cicerone für alle, die von einzelnen Gaben des großen musikalischen Lyriker's ergriffen, ihre Herzen immer empfänglicher machen wollen für den ganzen Umfang und die volle Tiefe seines herrlichen Lebenswerkes. Zugleich aber ist das kleine Büchlein ein wundervolles Dokument moderner Kunstschauung, die in der musikalischen Betätigung verständnisvoller Ehrfurcht vor der Dichtung zwar nicht das einzige, aber doch ein unbedingt

verbindliches Gebot für die Liedvertonung erblickt. Diese verständnisvolle Ehrfurcht vor der Dichtung wurzelte in Hugo Wolf so tief wie in keinem Meister des Liedes zuvor. Mit der Sicherheit, die er der restlosen Kenntnis Wolf'scher Kunst verdankt, zeigt nun Paul Müller an besonders einleuchtenden Beispielen die Haupttypen der verschiedenen Vertonungsweisen in Wolf's Liedern, charakterisiert die vielseitige Bedeutung des Klaviers, streift die farbenvolle Wirkung seiner Modulationen, kennzeichnet die geniale, über das Konventionelle weit hinausragende Weise seiner Schlußbildungen. Von den einzelnen Abschnitten, die er den verschiedenen Dichterbänden widmet, möchte ich mit Nachdruck den über die Goethe-Lieder hervorheben, um zugleich die volle Gewißheit auszusprechen (die der Verfasser anscheinend teilt), daß hier Wolf's lyrische Kunst, daß hier die deutsche Liedvertonung überhaupt für die Gegenwart ihren höchsten Gipfel erreicht hat. Möchte jeder lesen und beherzigen, was Paul Müller über die Lieder aus dem »Wilhelm Meister« sagt, über die künstlerische Ausprägung und Verklärung des pathologischen Elements in Wolf's Harfnergesängen, möchten namentlich unsere Sängerrinnen seinem gerechten Hinweise auf die Mignon-Lieder folgen (»So laßt mich scheinen, bis ich werde ...«) und vertiefe sich ein jeder, ehe er an diese wundervollen musikalischen Gestaltungen geht, zuvor in die innerlichen, komplizierten und zugleich unsagbar feinen Seelenschöpfungen des Goethe'schen Romans! Aber: »Der ernste Wolf ist so wenig der ganze, wie der Tragödiendichter der vollständige Shakespeare ist«. Wenn Paul Müller berichtet, Wolf habe seine genial-kühne, zum Teil genial-tolle Vertonung von »Gutmann und Gutweib« als Legitimation seiner Befähigung zur komischen Oper betrachtet, so werden wir dem Tondichter unbedingt recht geben; er löste hier — man vergleiche dagegen Loewe's hausbackene Komposition — wie im Spottlied (»Ich armer Teufel, Herr Baron«) auf dem Gebiete der musikalischen Komik Aufgaben, die vor ihm unlösbar erschienen.

Die einleitenden Ausführungen über Wolf's Vorgänger in der Liedkunst des XVIII. und XIX. Jahrhunderts sind charaktervolle und zugleich besonnene Urteilsäußerungen, die den echten kritischen Künstler verraten. Alles in diesen Zeilen Gesagte aber möchte ich zusammenfassen in den Wunsch, daß der Verfasser, dessen selbstloses Wirken für Hugo Wolf's Kunst bis in die gesunde, schaffenskräftige Zeit des Tondichters zurückreicht, das Wertvolle, das er der Wolf-Gemeinde noch zu sagen

hat, recht bald und in größerem Rahmen bringen möge! Richard Münnich.

Im Verlage von Bard, Marquardt & Co. in Berlin erscheint eine Serie kleiner Büchlein unter dem Titel **»Die Musik, Sammlung illustrirter Einzeldarstellungen«**. Bis jetzt liegen vor: I. Beethoven von Angst Göllicher; II. Intime Musik von Oskar Bie; III. Wagner-Brevier von Hans von Wolzogen; IV. Geschichte der französischen Musik von Alfred Bruneau. Als Herausgeber zeichnet ein hochangesehener Künstler, kein Geringerer als Richard Strauß, bezw. »Dr.« Richard Strauß.

Wenn eine neue Partitur von Strauß erscheint, beeilen wir uns, sie zu studieren. Da mag es manchem ergeben, wie dem Schreiber dieser Zeilen, daß er sich, ungeachtet einiger früher Ahnungen, verpflichtet fühlt, des Herausgebers halber auch diese Büchlein zu lesen. Die mit der Lektüre verbundene Enttäuschung ist groß. Sie beginnt schon bei wichtigen Momenten der Strauß'schen Einführung. Die »wesentlichen Gebiete der Tonkunst« sollen in dieser Publikation unter einem bestimmten Gesichtswinkel gesehen werden, den Strauß »den« Entwicklungsgedanken nennt; gemeint ist damit der Nachweis, daß sich alle Musik »von der Wiedergabe unbestimmter oder allgemeiner, typischer Vorstellungen zum Ausdruck eines mehr und mehr bestimmten, individuellen und intimen Ideenkreises« entwickelt habe. Abgesehen davon, daß es vom 17. Jahrhundert bis auf den heutigen Tag Musik gab und gibt, deren Gehalt ebenso individuell und intim als unbestimmt und allgemein ist, schreibt z. B. bekanntlich Bach in seiner Jugend Instrumentalstücke, welche dem Ausdruck eines bestimmten Ideenkreises dienen, entfernt sich aber auf dem fraglichen Gebiet mit zunehmender Reife »mehr und mehr« von der Nachahmung der Kbnau'schen Programmusik... Strauß wendet sich ferner gegen jene Ästhetik, welche mit »den augenblicklichen Not angepaßten« Gesetzen operiert; aber auch die Theorie von dem angelehnt durch den Entwicklungsgang erwiesenen ausschließlichen Beruf der Musik zur Wiedergabe bestimmter Ideen, ist der augenblicklichen Not angepaßt; das Hansgesetz der zurzeit regierenden einen Dynastienlinie soll damit zum allgemeinen Gesetz erhoben werden. Da war Liszt in

den einleitenden Worten zu seiner Studie über die Harold-Sinfonie weitsichtiger.

Wir waren es dem Namen des Herausgebers schuldig, etwas bei seinem Programm zu verweilen. Bezüglich der einzelnen Arbeiten seiner Mitarbeiter können wir uns kürzer fassen; die in Wahrheit treibenden Kräfte im Entwicklungsgang der Musik aufzudecken, reichen die musikwissenschaftlichen Kenntnisse der Verfasser nicht aus. Schon in Göllicher's Beethoven sind nicht die verlässigen Quellen zur Biographie herangezogen, sondern die geringeren, Marx und Nohl; die betrachtenden Bemerkungen aber sind zumeist gemeinplätzig und unbedeutend. Bei Bie, der uns »belehrt«, in der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts fehle das Intime, Innerliche ganz, der die italienische Kammermusik der Zeit schlenkigt »in der Oper aufgehen« läßt (siehe Veracini sen., dall' Abaco usw.) spielt anßer anderen altbekannten Wünschen für Reform der Musikaufführungen und der Vorliebe des Verfassers für das Harmonium die Theorie vom verdunkelten Musikraum die bekannte Rolle. Ans der Dunkelheit soll uns die Kunstvertiefung kommen. Ganz schön; die Herren übersehen nur, daß es zu nächst gälte, Dunkelheit wegzuräumen, nämlich die in den Köpfen der Hörer, und daß es ungezählte brennende Fragen der musikalischen Erziehung gibt, welche bedeutend vordringlicher der Inangriffnahme bedürfen, als die Verbesserung dieser sekundären Hilfsmittel. Ungeheuer naiv geschrieben ist endlich his in die Zeit Meyerbeer's hinein Bruneau's sogenannte Geschichte der französischen Musik, ein schlechtes Exzerpt aus schlechten musikgeschichtlichen Vorlagen. Erst von Berlioz ab empfangen wir wenigstens auf gründlichere Materialkenntnis basierte persönliche Werturteile.

Noch am harmlosesten gibt sich Wolzogen's Brevier: eine Sammlung von Aussprüchen Wagner's über deutsche Art, Welt und Zeit, öffentliche Kunst usw. Wollte man freilich alles zusammenstellen, was Wagner z. B. über die Deutschen gesagt hat, so fielen das »Brevier« anders aus; aber eine Vollständigkeit, die für kritisches Verständnis Unterlagen böte, wird niemand billiger Weise von einem Erbauungsbuch der bayreuther Kirchengemeinde verlangen.

Von den »Briefen hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt« ist bei Breitkopf & Härtel (Leipzig 1894) eine »Neue Folge« in Gestalt eines dritten Bandes erschienen, gesammelt von La Mara.

Wie es nicht anders sein kann, ist der

Inhalt auch dieser Kollektion ungleichwertig; sehr wohl aber hätte geschehen können, daß eine ganze Reihe völlig nichtsagender Briefe weggeblieben wäre. Wenn die Herausgeberin alle die hier vertretenen mehr oder minder tüchtigen Klaviervirtuosen männlichen, weiblichen und nebensüchtlichen Geschlechts, all die widerlichen Lobhudler und unreifen Jünglinge (deren einer Liszt für »den größten unter den Tondichtern« erklärt), all die Magnaten und aristokratischen Damen, ja selbst die Vorstandsmitglieder des preßburger Maria-Elisabeth-Vereins (Nr. 102) für »hervorragende Zeitgenossen« hält, ist das ihre Sache; Publikum und Kritik aber haben das größte Interesse, daß nicht die ungeheure Masse musikpublizistischer Makulatur auch noch durch Herausgabe solcher brieflicher Nichtigkeiten vermehrt werde. Nach Entfernung dieses Ballastes verbleibt dem Buch ein hübscher Rest wirklich wertvoller Dokumente, aus denen wir wieder mit Staunen ersehen, mit wie vielen bedeutenden, in Charakter, Temperament und Kunstanschauung so verschiedenen Menschen in Deutschland, Italien, Frankreich und Rußland Liszt gleichmäßig in freundschaftlicher Verbindung war. Die Lebensgeschichte des Meisters wird da und dort um neues Detail bereichert; in Nr. 158 meldet Liszt's Schwiegersonn Olivier den Tod der Madame Agoult, Olivier, der gemeinssam mit seiner frühverstorbenen Frau Blandine in den für den gesunden Sinn zumeist so unerquicklichen nächstpersönlichen Verhältnissen des Künstlers eine höchst sympathische Rolle spielt. Blandine muß ein prächtiges Geschöpf gewesen sein. Auch zur Biographie Wagner's und Bülow's erhalten wir mancherlei neue Beiträge; der wichtigste Brief der ganzen Sammlung ist der Bericht des russischen Malers Jonkowsky vom 20. Februar 1883 über Wagner's Tod. Kunstgeschichtlich im engeren Sinne wertvoll sind dann die neu mitgetheilten Dokumente von Robert Franz (insbesondere Nr. 83 mit neuerlichen Äußerungen Franzens über seine künstlerische Entwicklung), Saint-Saëns und anderen wirklich »hervorragenden« Zeitgenossen, in denen all' diese Künstler immer wieder freudig bekennen, welche Förderung sie auf ihrer Bahn durch Liszt's Edelsinn empfingen; ferner ergänzende Mitteilungen, wie in Nr. 126 u. a. über die Münchener Verhältnisse der Bülow'schen Ara, in Nr. 110 über die Beihilfe Franz Doppler's bei der Instrumentierung einiger von Liszt's ungarischen Rhapsodien oder über die im Neudruck beibehaltene Abänderung des Schlusses von Liszt's Concerto pathétique durch Bülow (Nr. 193).

Riemann, Hngo. Handbuch der Musikgeschichte. Erster Teil des ersten Bandes: Die Musik des klassischen Altertums.

#### Fortsetzung und Schluß.

Höchst interessant sind die Darlegungen der Nomoskompositionen seit Terpander, und es ist besonders anzuerkennen, daß der Verfasser die diesbezüglichen Untersuchungen von C. v. Jan und Heinrich Guhrauer berücksichtigt, von denen namentlich der letztere auf diesem schwierigen Gebiete hervorragendes geleistet hat. Auf Seite 57 werden die vermutlichen Anfänge der griechischen Notenschrift angegeben, und zwar sollen dieselben »offenbar auf eine diatonische Skala mit dem (soll wohl heißen »den«) ersten Buchstaben des Alphabetes« hinweisen. Auch Bellermann hat geglaubt, daß die alten Instrumentalzeichen auf eine diatonische Tonleiter berechnet gewesen seien. Wäre dies der Fall, so würden die sogenannten Homotona, welche in der griechischen Musik eine große Rolle spielen, nie zutage gekommen sein. So wird z. B. der dorische Ton »c« mit einem anderen Zeichen ausgedrückt, als der genau auf derselben Tonhöhe befindliche lydische Ton »c«. Beide Zeichen schließen sich gegenseitig aus, und nur im Mixolydischen kommen dorische und lydische resp. hypolydische Zeichen untermischt vor. Gerade der Umstand, daß die Instrumentalnotenschrift die Halbtonsbezeichnungen durch ein und denselben Buchstaben, teils nugelegt, teils differenziert ausdrückt, weist darauf hin, daß eine Tonleiter, die noch keine Halbtonschritte kannte, daß also die vom Verfasser a. a. O. so sehr gepriesene fünftönige, anhemitonische Skala zugrunde lag. Die Zeichen der sog. Instrumentalnotenschrift scheinen im Quintenzirkel erfunden worden zu sein, und zwar wurde der sechste und siebente Quinton, als die Diatonik aufkam, durch Modifizierung des betreffenden Buchstabens ausgedrückt. Einen besseren Beweis für das Vorhandensein der fünftönigen Urskala in der älteren griechischen Musik gibt es nicht.

Brillant abgefaßt sind die Kapitel über die Feste und Festspiele, sowie über die Saiten- und Blasinstrumente der Griechen, von denen namentlich das letztere wegen der Howard'schen Aulosforschungen ganz besonders anregend wirkt. Die Bemerkung über Huchald und dessen »zweifelhaftes Verdienst« um den Quintenparallelgang läßt darauf schließen, daß der Verfasser mit Fétis das lateinische Wort *sequitur* mit »begleitet« anstatt mit »folgt« übersetzt.

Die Fortsetzung dieses Handbuches der Musikgeschichte wird zeigen, ob der Verfasser wichtige Gründe hat, das Fétis'sche »accompagner« dem näherliegenden »suivre« vorzuziehen. Vox vocem sequitur heißt für den Unbefangenen: »eine Stimme folgt der anderen«; der Begriff des Begleitens im Sinne des modernen Akkompagnements kann nur künstlich in das lateinische sequi hineingetragen werden. Der Diener begleitet allerdings seinen Herrn, aber er geht immer hinter ihm, er folgt ihm nach. Nur wenn aus Gerbert bewiesen werden kann, daß beide Stimmen gleichzeitig einsetzen, kann von einer Hucbald'schen Begleitung in Quinten resp. Quartan die Rede sein. Andernfalls liegt es nahe, an eine kanonartige Vortragsweise gewisser Kirchenmelodien zu denken.

Sehr interessant ist der Abschnitt über Archilochos, mit welchem das dritte Kapitel »Die Lyrik« beginnt. Die Auffassung des Verfassers der antiken Heterophonie als einer Art Verzierung des Gesanges durch eingestreute Zwischentöne ist zu billigen; jedenfalls fehlt bis jetzt ein direkter Nachweis antiker Mehrstimmigkeit. Von einem Verbot des gleichzeitigen Erklängens konsonanter Töne ist freilich ebenfalls nirgends die Rede. Nachschlagende Quinten und Quartan, sowie Durchgangstöne werden dagegen, wie der Verfasser auch zugebt, vielfach angewendet worden sein. Die Plutarch'sche Stelle über diesen Punkt wird übrigens durch die gewagten, der Riemann'schen Auffassung des Tropos spondeiazon (s. Olympos S. 44) zu Liebe gemachten Konjekturen nicht besser.

In dem der Chorlyrik gewidmeten Paragraphen wird auch die Melodie zur ersten pythischen Ode Pindar's mitgeteilt, deren Echtheit der Verfasser nicht bezweifelt, deren hohe Tonlage ihm jedoch anfechtbar erscheint. Ich halte es für praktisch, sämtliche Musikreste der Griechen eine Terz tiefer zu notieren, als in diesem Handbuche geschehen ist, wobei allerdings nicht das Dorische, wie der Verfasser will, sondern das Lydische in den Mittelpunkt des Systems tritt. In rein theoretischer Beziehung hat es ja entschieden etwas für sich, wenn die dorische Tonleiter die Zeichnungen unserer sog. Naturskala erhält, sodaß alle übrigen Tonarten als Transpositionen dieser griechischen Grundskala erscheinen. Die überlieferten Melodien müssen aber, wenn sie im Chöre (d. h. von Bassisten und Tenoristen zugleich) gesungen werden sollen, in diesem Falle wieder tiefer transponiert werden, wie schon Bellermann in praxi tat, der im grauen Kloster zu Berlin seine Schüler die von ihm herangegabenen griechischen Melodien eine

Quarte tiefer singen ließ. Die dorische Skala wird dann F-moll, deren zwei Oktaven F—f von einem Manne (Bariton) mindestens ebensogut gesungen werden können, als das Riemann'sche dorische Disdiapason A—a. Gegen die Rhythmisierung dieses Pindar'schen Bruchstückes ist im allgemeinen nichts einzuwenden, nur erscheinen die Dehnungen im 12. und 16. Takt etwas gezwungen.

Das letzte Kapitel des ersten Buches behandelt in vorzüglicher Weise das antike Drama und die Stellung der Musik in demselben. Hier findet auch das von Wessely aufgefundene Fragment eines Chores mit Vokal- und Instrumentalnoten aus dem Euripideischen Orestes gehörende Berücksichtigung.

Das zweite Buch: »Die antike Theorie der Musik« bringt zunächst in einleuchtender und übersichtlicher Weise die Skalenlehre. Durchaus zustimmen ist dem Verfasser darin, daß er das geheimnisvolle Syntonolydisch, welches Bellermann mit dem Hypolydischen identifiziert, dem Hypophrygischen (wenn auch eine Oktave höher) gleichstellt. Ergänzend möchte ich hinzufügen, daß das Syntonon sowohl wie die Jas kürzere Skalen zu sein scheinen, die wegen des charakteristischen kleinen Terzschrilles ihren asiatischen Ursprung nicht verleugnen können. Nach Aristides ist die Jas (wenn wir anstatt der enharmonischen die diatonische Lichanos setzen) eine Folge von sechs Tönen: H c d e g a und das Syntonolydisch eine Folge von fünf Tönen: H c d e g.

Auf S. 187 befindet sich ein Druckfehler. In der hyperphrygischen Skala (Mitteloktave) muß das Kreuz anstatt vor »e« vor »f« stehen.

Die hypomixolydische Tonart ist bloß äußerlich identisch mit der dorischen, da sie eine andere Tetrachordeinteilung hat als diese.

In dem Paragraphen über Thesis und Dynamis zieht der Verfasser scharf gegen Westphal und Paul zu Felde, welche, um nicht bei Deutung einer Ptolemäischen Stelle auf den Holzweg zu geraten, ihre diesbezügliche Theorie aufstellten. In dem einen Punkte hat der Verfasser vollkommen recht, daß die ganze Sache ziemlich überflüssig ist, aber zu den Westphal-Paul'schen Erklärungen stimmen die Angaben des Ptolemäus ganz genau. Wenn letzterer nur zwei bis drei Notenzeichen beigelegt hätte, wäre von den Musikgelehrten viel Zeit und Tinte gespart worden.

In dem Paragraphen über die Tongeschlechter muß auf S. 206, Z. 8 statt Begriffs-

stimmung »Begriffsbestimmung« gelesen werden.

Bezüglich der Enharmonik bin ich, wie schon früher bemerkt, teilweise anderer Ansicht, als der Verfasser. Die enharmonische Lichanos hat nie unter der diatonischen Parhypate gestanden, sondern ist immer oberhalb derselben stehen geblieben. Die Stelle des Bacchius (Beller-mann, gr. Tonl. S. 81), durch welche der ganze Irrtum entstanden zu sein scheint, muß deshalb gründlich untersucht werden. Entweder hat Beller-mann mit seiner Erklärung der Eklusy usw. recht, oder Archytas und seine Nachfolger, welche der enharmonischen Lichanos ihren Platz oberhalb der Parhypate anweisen. Dieser um eine Schwebung höher klingende Ton wurde bei stark akzentuierten Silben angewandt (s. Orestes-Fragment) oder diente zur Modulation (s. Apollhymnus 1). Beide dicht nebeneinander stehende Töne wurden auch bei Diphthongen nacheinander gesungen (s. ebendasselbst) und scheinen hin und wieder dazu gedient zu haben, um ein Vibrato der Singstimme (Pralltriller) darzustellen. Nur darf nicht an Viertelnote gedacht werden. Das eine Intervall im enharmonischen Pyknon war ein kleiner Halbton  $2^{13}_{32}$ , das andere ein Komma  $80/81 = 1/10$  Ton. Die Summe beider Intervalle ergab das Hemitonon  $15/16$ , den großen Halbton. Es ist hier nicht der Ort, näher auf dieses schwierige, aber äußerst wichtige Kapitel einzugehen. Nur das eine will ich bemerken, daß die Berechnungen nicht immer dieselben geblieben sind.

Wie ich schon früher andeutete, hin

ich bezüglich der Entstehung der Instrumentalnotenschrift anderer Meinung als der Verfasser, welcher z. B. mit Beller-mann annimmt, daß die höchsten Töne derselben durch verschiedene Lagen des N ausgedrückt werden. Im Apollhymnus 2 steht an den betreffenden Stellen ein deutliches, altes Zeta, welches dem späteren Jota ähnlich sieht, und ein Sigma ohne Fuß. Auch auf diese Materie will ich hier nicht näher eingehen. Bei Erklärung der Vokalnoten-schrift hätte Stratonikos, jüngerer Zeitgenosse des Euripides, eine Erwähnung verdient, von dem feststeht, daß er der erste war, der bei seinem Musikunterrichte Diagramme (Notentabellen) anwendete.

Auf S. 226, Z. 14 müssen die seitlichen Striche, welche die eingestrichene Oktave markieren sollen, entfernt werden.

Den ersten Apollhymnus hat der Verfasser gleich Reimann im  $6/8$ -Takte notiert, weil ihn der  $3/8$ -Takt stört. In seiner Rhythmisierung stören aber häufig die Dehnungen und Pausen, welche künstlich angebracht werden müssen, um aus dem fünfzeitigen Takte einen sechszzeitigen zu machen. So oft ich diesen Hymnus habe singen lassen: noch nie hat ein Sänger an dem Fünfachteltakt Anstoß genommen. —

Das geistvoll konzipierte und mit großer Sorgfalt ausgearbeitete Geschichtswerk des berühmten Musikforschers bietet für diejenigen, welche sich für die schwebenden Streitfragen interessieren, reichen Stoff zur Anregung und ist für diejenigen, welche die noch nicht zum Austrag gebrachten Probleme überschlagen, von hohem, positivem Werte. A. Thierfelder.

## Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von Fritz Brückner.

### Abkürzungen für die Musikzeitschriften.

**ADM** Les Annales de la Musique (organe officiel de la Fédération Musicale de France), Paris, 5 Place Saint-François-Xavier.  
**AM** L'Avenir Musical, Genève, 20, Rue Général-Dufour.  
**AMZ** Allgemeine Musik-Zeitung, Charlottenburg, P. Lehsten.  
**BB** Bayreuther Blätter, Bayreuth, H. v. Wolzogen.  
**BfHK** Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza, H. Beyer & Söhne.  
**BW** Bühne und Welt, Berlin, Otto Klenner.  
**C** Caecilia, Straßburg i. E., F. X. Le Roux & Co.  
**Ca** Caecilia, maandblad voor muziek, s-Gravenhage, Martinus Nijhoff.  
**Co** Caecilia, Breslau, Franz Goerlich.  
**CEK** Correspondenzblatt d. ev. Kirchengesangsvereins, Leipzig, Breitkopf & Hartel.

**CM** Le Cronache Musicale, Roma, Sp. E. Voghera.  
**CMu** Courrier Musical, Paris, 2 rue Louvois.  
**CO** Caecilievereinssorgan, Regensburg, F. Pustet.  
**DBG** Deutsche Bühnen-Gesellschaft, Berlin, F. A. Günther & Söhne.  
**DIZ** Deutsche Instrumentenbau-Zeitung, Berlin, Mauerstrasse 8.  
**DMMZ** Deutsche Militärmusiker-Zeitung, Berlin, A. Partheyhaus.  
**DMZ** Deutsche Musikzeitung, Berlin, P. Simonsen.  
**DTK** Deutsche Tonkünstler-Zeitung, Charlottenburg, C. Neubauer.  
**DVL** Das deutsche Volkslied, Wien, Dr. J. Pommer.  
**Et** Etude, Philadelphia, Theo. Presser.  
**GBl** Gregorius-Blatt, Düsseldorf, L. Schwann.  
**GBo** Gregorius Note, Ibid.

- GM** Le Guide Musical, Bruxelles, 7, rue Montagne des Aveugles.
- GR** Gregorianische Rundschau, Graz, Buchhandlung »Styria«.
- H** Das Harmonium, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- K** Kirchenchor, Frastanz, P. J. Batlogg.
- KCh** Kirchenchor, Bötha, J. Meißner.
- KL** Klavierlehrer, Berlin, M. Wolff.
- KVS** Kirchenmusikalisches Vierteljahrsschrift, Salzburg, Anton Pustet.
- KW** Kunstwart, München, G. D. W. Callweg.
- L** Lyra, Wien, Anton August Naadt.
- M** Ménestrel, Paris, Heugel & Cie.
- Mo** Music, London, 186 Wardour Street.
- Mu** Music, Chicago, W. S. B. Mathews.
- MB** Musikbode, Tilburg, M. J. H. Kessels.
- MC** Musical Courier, New York, 19, Union Square.
- MH** Musikhandel und Musikpflege, Leipzig, Verein der Deutschen Musikalienhändler.
- MfM** Monatshefte für Musikgeschichte, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- Mk** Die Musik, Berlin, Schuster & Löffler.
- MM** Monde Musical, Paris, A. Mangeot.
- MMG** Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde, Berlin, Raabe & Plothow.
- MMR** Monthly Musical Record, London, Angerer & Co.
- MN** Musical News, London, 130 Fleet Street.
- MO** Musical Opinion and Music Trades Review, London, 35 Shoe Lane.
- MR** Musical Record, Boston, Lorin F. Deland.
- MS** Musica Sacra, Regensburg, F. Pustet.
- MSG** Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- MSu** La Musique en Suisse, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé.
- MT** Musical Times, London, Novello & Co.
- MuM** Musica e Musicisti (Gazzetta Musicale di Milano), Milano, Ricordi & Co.
- MW** The Musical World (Boston), Arthur P. Schmidt).
- MWB** Musikalisches Wochenblatt, Leipzig, E. W. Fritzsche.
- NM** Nuova Musica, Firenze, E. Del Valle de Paz.
- NMP** Neue musikalische Presse, Wien, Arthur E. Bosworth.
- NMZ** Neue Musik-Zeitung, Stuttgart, C. Grüniger.
- NZfM** Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, C. F. Kahnt Necht.
- OCh** The Organist and Choirmaster, London W. 9, Berner's Street.
- PA** Le Progrès Artistique, Paris, 22-23 passage des Panoramas.
- PJ** Piano Journal, London, W. Rider & Son.
- RA** Revista Artística, São Paulo (Brasilien), J. de Mello Abreu.
- RAD** La Revue d'Art Dramatique, Paris, Société d'éditions artistiques et littéraires, librairie Ollendorff, 60, Chaussée d'Antin.
- RE** Revue Éolienne, Paris, Toledo & Cie.
- RM** Revue Musicale (Histoire et Critique) Paris, H. Weitzer, 4 Rue Bernard Palissy.
- RMC** Revista Musical Catalana, Barcelona.
- RMG** Rossijskij Muzykalnyj Gazeta, St. Petersburg, Nic. Fludeisen.
- RMI** Rivista musicale italiana, Torino, Fratelli Bocca.
- RMZ** Rheinische Musik- und Theater-Zeitung, Köln a. Rh., Kölner Verlagsanstalt und Druckerei.
- RoM** Română Musicală, Bucureşti, Str. Otteni 46.
- S** Signale f. d. musikl. Welt, Leipzig, B. Senf.
- Si** Sinea, Gütersloh, C. Bertelsmann.
- St** The Strand, London, E. Shore & Co.
- SA** Sempere Avant, Amsterdam, Allert de Lange.
- SO** Santa Cecilia (Rivista mensuale di musica sacra e liturgica), Torino, Marcellino Capra.
- SH** Sangerhalle, Leipzig, C. F. W. Siegel.
- SMT** Svensk Musiktidning, Stockholm, Fr. J. Haß.
- SMZ** Schweizerische Musikzeitung, Zürich, Gebrüder Hug & Co.
- SZ** Schweizerische Zeitschrift für Gesang, St. Gallen, Zweifel-Weber.
- TK** Die Tonkunst, Berlin, Ernst Janeske.
- TSB** Tijdschrift van St. Gervais, Chevalier Mares & Co.
- TV** Tijdschrift der Vereniging v. N.-Nederlands Mus., Amsterdam, Fr. Müller & Co.
- TW** Das Tonwort, Mieleben, Carl Hitz.
- U** Urania, Erfurt, Otto Conrad.
- WCh** Wegweiser durch die Chorgesang-Literatur, Köln, H. vom Ende.
- WCR** Weekly Critical Review, Paris, 335 rue St. Honoré.
- WKM** Wochenschrift für Kunst und Musik, Wien, Schulterstraße 18.
- WvM** Werkblad voor Musiek, Amsterdam, Erven Munster & Zoon.
- Z** Zrnslap, Budapest, VIII Prater u. 44.
- Zfi** Zeitschrift für Instrumentanten, Leipzig, F. de Wit.
- Zg** Zenevilág, Budapest, L. Hackl.
- ZIMG** Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft.
- ZOH** Zeitschrift für Orgel- und Harmoniumbau, Graz, Buchhandlung »Styria«.

Abell, M. Music in Switzerland, MC 25, 7. Altenburg, W. Vereinigung der B- und A-Klarinette in einem einzigen Instrumente, ZfI 24, 31.

— Das »Heckelphon«, ein neues Blasinstrument, ZfI 24, 35.

Altmann, W. Heinrich von Herzogenberg, Zeit 636.

— Brahms' Jugendliebe, Zeit 506.

Ambient, M. Music for the masses, Mc 10, 9.

Anonym. Naturgemäße Lautbildung beim Singen und Sprechen in der Schule nach A. Böhme Köhler, KL 27, 18. — Why manuscripts are rejected, Mc 10, 9. — Musical piracy, Mc 10, 9. — The musical copyright bill, Mc 10, 9. — Zur neuen vatikanischen Choralausgabe. Ansicht der »Germania« Breve Pius X. an den Abt von Solesmes usw.) GBl 29, 7. — Operiana, WvM 11, 35. — Lisztiana, WvM 11, 36. — Giacomo Meyerbeer

Hanslick: SMT 24, 12. — Ocean Grove (mit Abb. des Orchesters), MC 25, 7. — Michael Bratbost †, SMT 24, 12. — Echoes from Europe, MC 25, 7. — Erinnerungen an Johannes Brahms, WvM 11, 32. — The New York State Music teachers Association, MC 49, 2. — Some passing Comment, MC 49, 2. — Milwaukee festival, MC 49, 7. — Aus dem Tagebuch eines praktischen Musikers um 1800, RMZ 5, 16. — Drei ungedruckte Briefe von Karl Maria von Weber 1820, 1821 u. 1824. Allg. Anzeiger für Stadt und Kreis Erfurt 12. Juni. — The song of the nightingale, Leisure hour. Sept. — Ignace Jan Paderewsky, Review of Reviews Melbourne, July. — Elson, L., the history of American music Kritik, The Academy 1685. — Henriette Sonntag, Die Schönheit (Berlin) 2, 4. — Lützenborf, Freiherr von, die Geigen- und Lautenmacher vom M.-A. bis zur

- Gegenwart Kritik), Mitt. d. Ver. f. Gesch. Nürnberg. 16. — Richard Wagner und seine Mutter, WvM 11, 33. — Das Salzburger Musikfest, MWB 35, 35ff. — Berlioz et Wagner MM 16, 15/16. — Volkskirchenkonzerte—Buchholz, KCh 15, 9. — Über die Wirkung des *Motu proprio* in Rom aus der *Rassegna gregoriana* (Juli-Aug.), übersetzt mit der Anmerkung der Red., daß man in Zukunft an die eigenen Verhältnisse, nicht an die »ultramontanen« denken wolle!, MS 37 (16), 9. — Aus den »Portrait et Souvenirs« von Saint-Saëns übers. Bessmertny. Über Bizet, NMP 13, 16. — A portrait of Monteverde. (Ölgemälde, im Besitz des Herrn Arthur F. Hill), MT 739. — The library of Congress (Washington) and its Music, *ibid.* — Muffat, G. Auserlesene usw. Instrumentalmusik 1701 usw. Bearb. von Erwin Luntz. Publikationen . . . Österreich 11, 2. (Besprech.) Lit. Zentralbl. 1904, 39. — Das deutsche Harmonium — Allgem. Konzertverein — Volkschor Barmen — Der deutsche Kaiser und Leoncavallo — Das deutsche Volkslied. Tagesfragen (Kissingen) 1904, 6. — Betrachtungen über die Gründung des Verbandes »Deutscher Geigenbauer«, ZfL 24, 31. — Paul de Wits historische Ausstellung auf dem VI. Internationalen Gitarrentage in München, ZfL 24, 31. — Musikhistorische Gebäude: die Thomaskirche und -Schule in Leipzig, NMZ 25, 22. — Aus den Erinnerungen einer Stuttgarter Musikschülerin, NMZ 25, 24. — Une lettre inédite du cardinal Fesch sur la Villa Médicis. — Claudina Cucchinelle sue »memorie« nella coreografia, MuM 59, 9.
- Antcliffe, H. Händel und Brahms, MO 321.
- Arend, M. Julius Otto, SMZ 44, 26. — Bayreuth 1904, BfHK 8, 11.
- Arnold, C. Das Volkslied in der Pfalz. Wandern und Reisen Düsseldorf 2, 18.
- Auroy, P. vau. Ludwig van Beethoven und seine neun Symphonien, WvM 11, 37.
- B., F. Brief aus Bayreuth, WvM 11, 36.
- Bache, E. Peter Cornelius, MMR 34, 405.
- Batka, R. Eduard Hanslick †, RW 17, 23. — Der Merker, H 1, 1. — Mörke und die Musik, K 17, 24.
- Banghan, A. On musical festivals, MMR 34, 403.
- Behrend, W. Weyse und Kuhlau 1774—1842, 1786—1832, Mk 3, 22, bedeutend für Dänemark geworden.
- Bertini, P. In memoria d'un grande critico musicale, NM 19, 103/4.
- Bessmertny, M. Max Fiedler, NMZ 25, 24.
- Bidois, G. le. Die ethischen Ideen des Theaters 1903—4. Correspondent (Paris) Ang. 10.
- Blumenberg, Editorial Etschings from Paris, MC 25, 9.
- Blümml, K. Beiträge zur Musikbibliographie I. (Verzeichnis von in Zeitschriften verstreute Kompositionen dort veröffentlicht. Gedichte.) MfM 36, 9.
- Bohn, P. Die Benediktiner von Solesmes und ihre Arbeiten zur Wiederherstellung des traditionellen gregorianischen Choral, GBo 21, 8, 9.
- Boughton, The Prostitution of Music: the self advertiser, Me 10, 9 und vorher.
- Bouyer, R. L'opinion de feu Edouard Hanslick sur »l'expression musicale«, M 70, 34. — Menus propos au conservatoire, M 70, 32. — La »Physionomie de la musique«, M 70, 38. — La sonate en si bé-mol mineur de Chopin, M 70, 29.
- Brandes, F. Feuersuot von Wolzogen u. Strauß. (Ausf. Bespr. der Wiederaufführung am 3. Sept. in Dresden.) S 62, 47.
- Brenet, M. L'amitié de Berlioz et de Liszt, GM 50, 33/34ff.
- Büttner, Lyra, J. W. Luthers deutsche Messe (Kritik), Theol. Litbl. 25, 35.
- Busching, P. Die Bayreuther Bühnenfestspiele 1904, Mk 3, 23.
- Cantel. L'anneau du Nibelung à Munich, GM 50, 33/34ff. — Mozart et Wagner à Munich, *ibid.* 35/36.
- Chantavoine, J. Un opéra inédit de Liszt. (Don Sanche ou le château d'amour), RAD 19, 15. Juli.
- Combarieu, J. Les deux systèmes de musique (bezieht sich auf Höcker's »Über die Intonation der Durteuz in der NZfM 32), RM 4, 17/18.
- Carstens. Fünf Volkslieder, Heimat 14, 9.
- Conti, G. Due feste notturne a Firenze. »Guerra di bellezza« degli occhi contro la bocca e un balletto a cavallo (1616—1637) (ill.), MuM 59, 8.
- Cooke, F. Das Brooklyn Institut der Künste und Wissenschaften, MWB 35, 38.
- Crotchet, D. The Tercentenary Exhibition of the Musicians' Company (mit interessanten Bildern), MT 738. — Peterborough Cathedral (ill.), MT 739.
- Cugnaseca, M. Il teatro sociale di Como (ill.), MuM 59, 8.
- Cummings, H. Bar-lines, MT 739.
- Cursch-Bühren, F. Th. Überblick über die im Jahre 1903 im Verlage von Breitkopf & Härtel erschienenen Chor- usw. Werke, Cc 12, 7ff.

- Dark, S.** Madame Magdeleine; the musical medium, Royal Magazine (Pearson) Sept.
- Dehmel, R.** Neuer Text zu Chopins Grabgesang aus Polen, Mk 3, 24.
- Diets, Th.** Einige Bemerkungen zu dem Artikel: »Ein Buch über die Restauration des evangelischen Kirchenliedes«, MSiG 9, 9.
- Dubitsky, F.** Beethoven beim Generalbaßstudium, RMZ 5, 16.  
— Eine »lesbare« Partitur (betr. Schlüssel und Notierungsweisen), MWB 35, 35 ff.
- Duncan, E.** On the dominant seventh, MMR 34, 405.
- Eschelbach, H.** Zur Hebung des Volksgesanges Hochland, München und Kempten hrsg. von Karl Muth, 1, 12.
- E., E.** Le »Rhin« de Peter Benoit a Avers, GM 50, 35/36.
- E.** Über die Garantieverpflichtungen der Orgelbauer, ZfI 24, 32.
- E., F. G.** Dr. Charles Burney (1726—1814), MT 737 ff. (ill.)
- Ebeling.** Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts von A. Fischer ed. W. Tümpel, Gütersloh, MSiG 9, 8.
- Eccarius-Sieber, A.** Die Bestrebungen zur Hebung des Musiklehrerstandes (Nachtrag), MWB 35, 38.
- Ehrenfels, Chr. von.** Sängerverweih, Chordrama von E. und Otto Tauhmann, NZfM 71, 38.
- Ehrenhofer, E.** Die neue Orgel in der Kathedrale zu Vász (m. Abb.), ZfI 24, 31.
- Etner, R.** Georg Eduard Goltermann (Violoncellist 1824—1898), Allg. deutsche Biographie Lfg. 242/3.  
— Moritz Fürstenau (1824—89), Allg. deutsche Biographie Lfg. 242/3.
- Ernst, H.** Musik und Magnetismus, SH 44, 38.
- Ertel, P.** Verträge am Mannheimer Hof und Nationaltheater, DMZ 35, 34.
- Fimmano, R.** Francesco Durante (Una pagina di Storia della Musica ill., MuM 59, 8).
- Fisober, E.** Der Prozeß um die Friederich'sche St. Jakobi-Orgel in Chemnitz anno 1765 und ein Gutachten von J. D. Silbermann, ZfI 24, 35.  
— Zur Geschichte der Harmonikaindustrie ZfI 24, 33.
- Flagny, L. de.** Munich et le théâtre du Prince-Régent, RM 4, 17/18.
- Foster, B.** Old Ballads, Leisure Hour, Sept.
- Freemann, B.** Hymns and their life stories, Quiver (Cassell) Sept.
- Freimark, H.** Moderne Hausmusik (aus dem Kunstwart, H 1, 1).
- Friedmann, A.** Eduard A. Hanslick, NMZ 25, 23.
- Friedrich, P.** Gegen das moderne Theater, Neue Bahnen 4, 17/18.
- Göhler, G.** Urheberrechtsgesetz und Konzertantiken, Deutschland Weimar) 22.  
— Heimatstimmen von B. Schneider, Bespr., abfällige, KW 17, 22.
- Goodrich, A. J.** Alleged composers, MC 25, 10.
- Glickh, R.** Am Harmonium, H 1, 1.
- Gottesleben.** Ein zweiter Hans Sachs (Johannes Weinrich, geb. 1793), Erfinder der Mundharmonika, Cc 12, 8.
- Grunsky, K.** Die Bayreuther Festspiele 1904, NMZ 25, 22.
- Haberl, F. X.** Programm der Kirchenmusikschule in Regensburg (mit Abb.) MS 37 (16), 9.  
— Über die 17. Generalversammlung des Allgemeinen Cäliensvereins, ibid.
- Hadden, C.** Ladies and orchestral instruments, Young Woman, Sept.
- Harzen-Müller, N.** Liszt, Wagner und Bülow in ihren Beziehungen zu Georg Herwegh, Mk 3, 23.
- Heimann.** Die Phonetik im Pariser Ferienkursus, Gymnasium Paderborn) 22, 17.
- Helm, Th.** Das Salzburger Musikfest, MWB 35, 35.
- Höfker, R.** Ergänzendes zur Frage der Tonarten-Charakteristik, NZfM 71, 37.
- Hofmann, H.** Zur Geschichte der Leipziger Gesangbücher, Programm der 1. Realschule Leipzig.
- Holzer, E.** Ein Schubart-Fund (Kompositionen von 1783, jetzt in Stuttgart), Allg. Zeitg. (München), 140 1.
- Horn, P. M.** Neuausgabe der Scriptores von Gerbert, GR 3, 9.
- Hornborstel, E. M. von.** Melodischer Tanz. Eine musikpsychologische Studie, ZfM 5, 12.
- Hunt, W.** The »Faerie Queen« — a religious romance Homiletic Review, Aug.
- Imbert, H.** Henri Fantin-Latour, GM 50, 33/34.
- Istel, E.** Drei unveröffentlichte Briefe Loewe's über geistliche Kompositionen an das Haus Schott, BfHK 8, 12.  
— Die Wagner-Festspiele im Münchener Prinzregententheater, NZfM 71, 34 ff.
- J., A. J.** Johannes Brahms, MT 737 ff.
- Jacques-Dalcroze, E.** Aus dem Musikleben der Schweiz, NMZ 25, 24.
- Jecklin, F.** Zur Geschichte des Psalmen-gesanges in der Schweiz, Anzeiger f. Schweiz. Geschichte (Bern), 35, 3.
- Jendrossek, K.** Einiges über die Erklärung liturgischer Texte, Cc 12, 9.
- Josephi, Hjalmar.** Melbourn Musik-verhältnisse, Mk 3, 24.
- Kanders, A.** Die Wiener Operette, BW 6, 23.



- Karlsruhe, Ch.** Die Saison in Coventgarden. III S 62, 46.
- Karpath, L.** »Gustav Mahler und die Wiener Hofoper«, BW 04, 17.
- Kerst, F.** Beethoven über Kunst, Rheinisch-Westfälische Zeitung (Essen) 18. Juni.
- Kistler, C. H. Ritter's** »das goldene Buch der Lebensweisheit«, Tagesfragen (Kissingen) 04, 6.
- Klein, E. Pins X.** und das Provinzialkonzil von Cöln in Sachen der Kirchenmusik (Kap. 20 derselben Versammlung vom Jahre 1860, übersetzt), GBo 21, 8/9.
- Kloss, E.** Das Wagner-Museum in Eisenach, RMZ 5, 16.
- Knosp, G.** Annamitische Melodien, Mk 3, 24.
- Körner, F.** Heinrich Heine und die Musik, NMZ 25, 22.
- Kohut, A.** Anber's Eigentümlichkeiten, RMZ 19.
- Franz Adam Hiller, DMZ 35, 35.
- Die Gattin Karl Maria von Weber's, RMZ 5, 16.
- Komorszynsky, E.** von. Johann Gallus (18. Jahrh.), Allg. deutsche Biographie Lfg. 242/3.
- Der Wiener Sänger und Komponist Gerl (1790 Musik zu Schikaneders »der Stein der Weisen«), Allg. deutsche Biographie Lfg. 242/3.
- Neues zur Entstehungsgeschichte des »Freischütz«-Textes, NMZ 25, 22.
- Krauß, R.** Eduard Mörike und die Musik, Mk 3, 23.
- Eduard Mörike und seine Komponisten, NMZ 25, 23.
- Krejčí, V.** Der Fall Dvořák, Zeit 503.
- Kromayer, F.** Der Mechanismus des musikalischen Ausdrucks. III. Anschlag und Gehörsinn (übers. aus M. Jülls »La musique et la psychophysiologie«), KL 27, 18.
- Kroyer, Th.** Die Münchener Festspiele, S 62, 49.
- Die Richard Wagner Festspiele (München), Mk 3, 24.
- Krull, Luise.** Vor zweihundert Jahren (Händel in Hamburg), NMP 13, 16.
- L., Fr.** Haben die Alten etwas von der Harmonie gewußt? (Wird bejaht), RMZ 5, 16.
- Lassus, A. de.** La musique religieuse et la musique d'église, RM 4, 17/18.
- Le Plain-CHANT. — La Musique Palestrinienne. — L'Evolution dans l'église. — La musique moderne.
- Lehmann, G.** Das neu aufgefunden Mimosdrama aus Ägypten, BW 6, 23.
- Leßmann, O.** Ein Brief Tartini's über das Violinspiel, AMZ 31, 37.
- Von den Münchener Wagner-Festspielen, ibid. 34 ff.
- Levy, H.** Zur einheitlichen Orgelspieltischanlage, ZfI 24, 32.
- Liebling, L.** Doings of the Dog Days, MC 25, 8.
- Lindenlaub, Th.** Les vacances d'Ysaye, GM 50, 33/34.
- Lindner, A.** Von den Wiener Theatern 1903/4, BW 6, 23.
- Lombard.** Osservazioni di un musicista nord-americano, Rivista Bibliografica Italiana 9, 15.
- Louis, R.** Hans Pfitzner's »Die Rose vom Liebesgarten«, NZfM 71, 37.
- Das Salzburger Musikfest, Mk 3, 24.
- Anton Bruckner in Wien, Südd. Monatsh. 04, 7.
- Lüstner, K.** Totenliste des Jahres 1903, die Musik betreffend, MfM 36, 8.
- M. 16.** Oberschlesisches Sängerbundesfest, SH 44, 39.
- M., O.** Schweizer Musikfest in Bern, SMT 24, 12.
- Maffert.** Theaterzensur in Deutschland u. Italien, Grande revue (Paris) Aug.
- Mangeot, A.** La distribution des Prix au Conservatoire. — Madame Rosine Laborde, MM 16, 15, 16.
- La mort de Fantin-Latour. (Bedeutender Maler, der n. a. »musikalische« Lithographien in der Monde musical usw. veröffentlichte), MM 16, 17.
- Armide à Béziers (die Gluck'sche Oper unter freiem Himmel; mit Abbildungen, ibid.
- Melos.** Wagneriana, Cac 61, 15.
- Mercier, A.** Richard Strauss et ses nouveaux lieder, RM 4, 17/18.
- Mey, K.** Richard Wagner's Parsifal, DMZ 35, 36.
- Die Wagnerfestspiele in München (Prinz-Regenten-Theater, MWB 35, 39).
- Meyer, C.** Schwankende Bezeichnungen, DMZ 35, 39.
- Millet, L.** Memoria, RMC 1, 8.
- Romances populaires de France von George Douciens (Paris, E. Bouillon) (Bespr.), ibid.
- Molitor, R.** Nachträge zur Geschichte der Medicea (von G. B. Raimondi, 4 1614), GBI 29, 8/9.
- Montanelli, A.** Un violinaro romagnolo (Luigi Paganini), MuM 59, 9.
- Morold, M.** Bayreuth 1904, Zeit 518.
- Moschel, L.** Das IX. Kirchengesangsfest des Evangelischen Kirchengesangsvereins für die Pfalz am 5. Juni 1904 in Pirmasens, CEK 18, 9.
- Motta, V. da.** Bayreuth nach New York, KW 17, 23.
- Mühlenbein, J.** Martianus Minus Felix Capella, 430 n. Chr., GR 3, 9.
- Münich, R.** Christian Erbach und Hans Leo Haßler, ZfM 5, 12.

- N., E. L'Arpa cromatica al Conservatorio di Parigi, NM 19, 103/4.
- N., oitthenius, H. Fünfundsiebzig Jahre der »Maatschappij tot bevordering der Toonkunst«, WvM 11, 29.
- Nekes, F. Über Choralbegleitung, GBl 29, 8/9.
- Nelle, W. Entgegnung auf vorstehende (s. Dietz) Bemerkungen, MSFG 9, 9.
- Niemann, W. Die deutsche musikalische Renaissancebewegung des neunzehnten Jahrhunderts, S 62, 44ff.
- I. Die musikalische Renaissancebewegung im Zusammenhang mit der allgemeinen Kulturgeschichte.
  - II. Kurzer Überblick über die Vorgeschichte der musikal. Renaissancebewegung
  - III. Theoretische und praktische Äußerungen der Bewegung.
  - IV. Lichtseiten der Bewegung.
  - V. Schattenseiten der Bewegung.
  - VI. Zukunft und Ziele der Bewegung.
- Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper von K. M. Klob. Berlin Harmonie (Bespr.), S 62, 49.
- Nin, J. J. Händel und Bach, RMC 1, 8.
- Französische musikalische Bibliographie, RMC 1, 8.
- Nodnagel, O. Fr. Klose's Sinfonie »Das Leben ein Traum«, KW 17, 23.
- Oehlerking, H. Karl Hirsch, BfHK 1904, 10.
- Ordway, E. Church Organs, New England Magazine, Aug.
- Orton, L. Voice inequality, Mc 10, 9.
- Paladini, C. Il »turnus musicus«. Gli uccelli cantori e le caccie canore, MuM 69, 9.
- Pearce, W. and Barclay Squire. Notes on Dunstable, ZIMG 5, 12.
- Pierson, E. Die Dresdner Theater 1903/4. BW 6, 23.
- Potter-Frissell, E. Dresden Pianists and others, MC 25, 11.
- Pougin, A. Les concours du Conservatoire 2, M 70, 34.
- Pratt, G. Reminiscences of Wagner and Liszt, MC 25, 11.
- Pratt, S. The Papal Decree about church music, Homiletic Review, Aug.
- Prod'homme, J. G. Hector Berlioz jagt par Adolphe Adam, ZIMG 5, 12.
- Prout, E. Some forgotten operas: Steibelt's »Roméo et Juliette«, MMR 34, 405.
- Prüfer, A. Dr. Friedrich Städt, MWB 35, 36ff.
- Puttmann, M. Zur Geschichte der deutschen komischen Oper, Mk 3, 23.
- Eduard Mörike, SH 44, 36; AMZ 31, 36.
- Pyl, Th. Die Entwicklung der kirchlichen und weltlichen Musik in Greifswalds Vergangenheit, Pommersche Jahrbücher (Greifswald) Band 5.
- Raabe, P. Beiträge zur Dramaturgie des Tannhäuser, AMZ 31, 38.
- Rabich, E. Eduard Hanslick 4, BfHK 8, 12.
- Radiciotti, G. Musik und Drama in Rom 1825—50, Rivista d'Italia, Aug.
- Reuß, E. Bayreuther Festspiele 1904, MWB 36, 34.
- Rijken, J. Die Oper in Düsseldorf, WvM 11, 37.
- Rolland, R. De la fondation d'un salon musical, RAD 19, 15, Juni.
- Rowbotham, F. The music of Shakespeare, Good Words (Jobster), Sept.
- Rue, M. Zur Vatikanischen Ausgabe des liturgischen Gesangs, RMC 1, 8.
- Rychnowsky, E. Josef Reiter, KW 17, 23.
- S., E. A. Milwaukee festival, MC 25, 7.
- Saint-George, H. Algernon Ashton (cont.), Mc 10, 9.
- Samazeuilh, G. Die Festspiele zu Béziers, S 62, 49.
- Un musicien français: M. Albéric Magnard et son nouveau drame musical, RM 4, 17/18.
- Sand, R. Siegfried-Idylle à Bayreuth, GM 50, 35 36ff.
- Sch. Das Raveusburger Liederfest, NMZ 25, 22.
- Scheumann, R. Julius Otto, NMZ 25, 23.
- Schlösser, H. Die Spielhilfen der Orgel und die Einheitlichkeit der Spieltischanlage, Zf 24, 36.
- Scholz, H. Zu Humpenlincks 50. Geburtstag, AMZ 31, 36.
- Schütz, A. Akkorde, die man in keinem Generalbaßbuche findet, NZfM 71, 38.
- Schürz, A. Eine Umwälzung auf dem Gebiete der Harmonik mit Bezug auf Capellen's »musikalische« Akustik usw., Mk 3, 24. C. F. Kahnt 1903.
- Schüz, A. Die Musik in der Natur, NMZ 25, 24.
- Segnitz, F. Franz Liszt und Italien, Rom (1860—1869), NMZ 25, 24.
- Senes, La musica a Firenze. I. Bande militari, NM 19, 103/4.
- Solenière, E. de. A propos des virtuoses, RAD 19, 15, Aug.
- Théorie de la jouissance musicale, WvM 11, 34ff.
- Lettre de Bayreuth, MM 16, 15 16.
- Deutsche Musik in Paris, Straßburger Post 844.
- Sonntag, A. Eggert-Windegg, W. Eduard Mörike (Bespr.), Beil. z. Allg. Ztg. 203.
- Spiro, F. W. Christ, Grundfragen der metrischen Metrik der Griechen (auch musikwissenschaftlich bemerkenswerte Kritik), Deutsche Literat. Zeitung 1904, 29.
- Spitta, F. Ein Führer durch die kirchenmusik. Literatur. Richard Nottzsch bei Breitk. u. H., MSFG 9, 8.

- Stein, Fr. Job. Sebastian Bach im Universitätsgottesdienst zu Heidelberg, NMZ 25, 24.
- Steinhausen, A. Die Gesetze der Bogenführung auf den Streichinstrumenten, Mk 3, 23.
- Sternfeld, R. Wagner's »Parsifal«, Westermann's Monatshefte, Aug.
- Stöhr, A. »Klangfarbe oder Tonfarbe«, Südd. Monatsh. 04, 7.
- Ery. Salzburger Musikfest, NMP 13, 16.
- Sturgis, R. The new Thomas music hall. (Illus.), Architectural Record, New York. August.
- T. Ein musikalisches Tanzfest am kaiserlichen Hofe in Korea, NMZ, 25, 23.
- Tappert, W. Die preußischen National-Hymnen, Mk 3, 24.
- Ein Vergessener (Michael Cleophas Oginski) 1765—1831, NMP 13, 16.
- Das Schönste (was für die schönste Komposition zu halten sei), RMZ 5, 16.
- Teibler, H. Von den Münchener Wagner-Festspielen, AMZ 31, 37.
- Die Münchener Festaufführungen Mozartscher Werke, AMZ 31, 36.
- Thompson, H. Elgar's »Apostles« in York Minster, MT 738.
- Tiersot, J. Compositions inédites et antigraphes de Berlioz, M 70, 38.
- Trapp, G. Die Wagnerfestspiele im Münchener Prinzregententheater, NMP 13, 16.
- Vansca, M. Neue Instrumentalübertragungen, Orgel- und Studienwerke, NMP 13, 16.
- Viotta, H. Bayreuth, Cae 61, 15.
- Volz, B. Das französische Theater in Berlin unter Friedrich dem Großen, Voss. Zeit. Sonntagsbeil. 37.
- Wagner, P. Die Diatonisierung des gregorianischen Gesangs durch das Linien-system. (Nach einer Handschrift des 12. Jahrh. in der Dombibliothek zu Trier wird der Salicus = Virga semitonus genannt), GR 3, 9.
- Waldner, Fr. Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck unter Erzherrzog Ferdinand von 1567—1596. (Ausführlich auf Grund von Studien in den Archiven der k. k. Statthalterei und des Museums Ferdinandeums zu Innsbruck), MfM 36, 9.
- Waldt, J. Das Salzburger Musikfest 1904. NMZ 25, 23.
- Wallberg, M. Julius Otto, NZfM 71, 36.
- Weber-Bell, N. Der Glottischlag und seine Folgen, MWB 35, 39.
- Weilen, A. v. Der Ursprung des Harlekin, Litt. Echo 6, 24.
- Welti, H. Hugo Wolf, Deutschland Heft 22.
- Weule, Wallaschek, R. Anfänge der Tonkunst (Bespr.), Globus 86, 11.
- Widor, Ch.-M. Sur la réforme du Pleu-Chant (aus dem Correspondant), MM 16, 15/16.
- Winstedt, O. Some Malayan Dances, Temple Bar. Sept.
- Zimmermann, W. Wasserheizen contra Terpentinenbeizen, ZfI 24, 36.
- Zuschneid, K. Über den Gesangsunterricht an höheren Schulen, NMZ 25, 23.

## Buchhändler-Kataloge.

Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf und Härtel, Nr. 78. September 1904. Unter dem Titel »Meisterwerke deutscher Tonkunst«, zerfallend in »Gesangsmusik« und »Spielmusik«, beginnen demnächst praktische Ausgaben von Werken, die in den verschiedenen Denkmälern der Tonkunst enthalten sind, zu erscheinen. Sie sind für den Gebrauch an Kirchen, Schulen, für Konzert und Haus berechnet. Ihre Ausgabe steht unter Leitung und Mitwirkung von G. Adler, F. X. Haberl, H. Kretzschmar, R. Freiherr v. Liliencron, A. Sandberger,

M. Seiffert und E. Vogel. Angekündigt ist unter dem Spezialtitel »Alte Klaviermusik« eine Auswahl von Klavierstücken von J. J. Froberger, J. Kuhnau, G. Muffat, S. Scheidt, ferner als »Orgelschatz« Stücke von Froberger und Scheidt, sämtlich in der Bearbeitung von W. Niemann. Ferner sei den Mitteilungen entnommen, daß die Ausgaben Palestrina's und L. Vittoria's in moderner Partitur von H. Bäuerle in den Verlag und Vertrieb der Firma Breitkopf übergegangen sind.

## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

## Purcell's Dramatic Music.

Since the article on this subject in the last issue of the *Sammelbände* was printed, Mr. Robert Steele has drawn my attention to the existence of an edition of Shakespeare's 'Measure for Measure', as played in 1700 at the Lincoln's Inn Fields Theatre, "with additions of several Entertainments of Musick", which are nothing more than Purcell's 'Dido and Aeneas' cut up into four entertainments and dragged into Acts I, II, III and V of the play. The title occurs in the first Act, as 'The Loves of Dido and Aeneas, a Mask, in Four Musical Entertainments'. The original libretto (reprinted in the Purcell Society's edition, 1889), is followed in the main, but the action is a good deal rearranged, and the text throws some light on the very inaccurate printing of the rare original. A new scene (for Aeneas and two friends) is introduced, but the most interesting feature of the arrangement is that the Prologue, as given in the original libretto, is used with some additions as a final entertainment or Masque at the end of Act V. No music of Purcell's for this Prologue is known, and Dr. Cummings has suggested that it was probably not set by the composer. But the discovery of this revival of 'Dido and Aeneas', with the definite statement in the Prologue to this version of 'Measure for Measure': "Tis *Purcells* Musick, and 'tis *Shakespears* Play", makes it seem probable that the score of the opera, as we possess it, is after all incomplete.

Dr. Cummings has kindly traced the reference to Dr. Tudway's statement as to Purcell's connection with the stage on p. 492 of my article. It is quoted by Hawkins, in his account of Tudway in Vol. V, p. 92, of his 'History of Music'.

London.

W. Barclay Squire.

## Neue Mitglieder.

Bienenfeld, Dr. Elsa, Wien I, Bäckerstraße 12.  
 Kuntze-Fechner, Dr., Leipzig, Weststraße 21.  
 Möller, Dr. Heinrich, Leipzig, Weststraße 21.  
 Niemann, Dr. Walter, Leipzig, Kreuzstraße 9.  
 Polak, A. J., Rotterdam, Westersingel 60.  
 Straube, Karl, Organist zu St. Thomae, Leipzig, Dorotheenplatz 1.  
 Thierfelder, Dr. Albert, Königl. Musikdirektor und Professor an der Universität, Rostock i. M., Georgstraße 74.  
 Vogel, Dr. E., Nikolaasseer b. Berlin.

## Änderungen der Mitglieder-Liste.

Graff, Theodor, früher Leipzig, jetzt Bukarest, Str. Stirbec Voda 80.  
 Heß, Heinz, Kapellmeister, früher Königsberg, jetzt Troppan, Stadttheater.  
 Stein, Fritz, cand. phil., früher Heidelberg, jetzt Leipzig, Dufourstraße 15.

Ausgegeben Anfang Oktober 1904.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermacks Garten 16.  
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

---

Heft 2.

Sechster Jahrgang.

1904.

---

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 .M. Anzeigen 25  $\frac{1}{2}$  für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 .M.

---

### Amtlicher Teil.

---

#### Besondere Bestimmungen

über

#### das Präsidium der Internationalen Musikgesellschaft.

Angenommen in der Sitzung vom 1. Oktober 1904.

##### 1.

Das Präsidium der IMG. besteht aus der Gesamtheit der deutschen und ausländischen Sektionsvorstände. Diese sind die Vertreter der in je einem Lande vorhandenen Mitglieder der Gesellschaft und werden alle zwei Jahre (am 30. September) von den Ortsgruppen des Landes, oder wo solche fehlen, von der Landesgruppe durch Stimmenmehrheit gewählt.

##### 2.

Aufgabe des Präsidiums ist: die Gesellschaft nach außen zu vertreten und ihre innere Tätigkeit zu leiten und zu beraten. Insbesondere hat es die Kongresse der IMG. vorzubereiten und für ungestörten Fortgang der Publikationen einzustehen.

##### 3.

Über jede wichtigere Angelegenheit, die vor die Öffentlichkeit gebracht werden soll, sind sämtliche Mitglieder des Präsidiums zu hören, die laufenden Geschäfte besorgt der aus Vorsitzendem, Schriftführer und Schatzmeister gebildete Vorstand (siehe § 4 der Satzungen der IMG.). Für die Publikationen wird eine dreigliedrige Redaktionskommission abgesondert. Korrespondierende Mitglieder für die verschiedenen Länder werden auf Vorschlag der betreffenden Sektion vom Präsidium ernannt.

## 4.

Am Ende jeden Geschäftsjahres (30. September) erhalten die Sektionsvorstände durch den Schriftführer über die Hauptvorgänge in der Gesellschaft einen Gesamtbericht, für den der Vorsitzende verantwortlich ist. Die Sektionsvorstände schicken dem Vorsitzenden am Schluß des Monats August Sektionsberichte ein.

## 5.

Auch zu jeder andern Zeit können die Mitglieder des Präsidiums Mitteilungen und Anträge an den Vorsitzenden bringen, die unter Umständen von diesem zur Abstimmung zu geben sind.

## 6.

Gemeinsame Sitzungen des Präsidiums finden bei den Kongressen statt, können aber in dringenden Fällen auch außer der Zeit beantragt und angesetzt werden.

## Peter Cornelius als Mensch und Künstler.

Zum Gedächtnis seines 30. Todestages (gest. 26. Oktober 1874).

»Je ne puis vous dire le chagrin que j'éprouve — mon pauvre, mon excellent Cornelius n'est plus de ce monde! das ist mir so traurig! Ah! Jetzt ist er glücklich — unendlich glücklich! Also keine egoistischen Tränen — Dank und Freude an seinen großen Eigenschaften, seinem schönen Talent und seiner edlen Seele, seinem verständnisvollen Horzen! Was wußte er nicht alles, was niemand ihm gesagt hatte! . . . Ach, die Tränen fließen! der arme junge Mann — ihn nicht mehr zu sehen!«

In diesen tiefempfundenen Worten, die Fürstin Carolyne Wittgenstein, die edle Freundin Liszt's, nach dem Hinscheiden Cornelius' an Adelheid v. Schorn<sup>1)</sup> richtete, spiegelt sich unmittelbar der herbe Schmerz um den Verlust eines seltenen Menschen, eines Mannes mit goldenem, reinem Gemüt und einem Kinderherzen, das alle Welt in Liebe umfing. Seltsam, heute noch, nach einem Menschenalter, zittert diese Bewegung in den Herzen aller derer, die ihm im Leben nahestanden, nach, und wenn man den Namen »Peter Cornelius« vor ihnen nennt, dann leuchten ihre Augen und ihr Mund spricht: »Ja, solch einen wird es nie mehr geben.« So groß ist die Macht der Gefühlswärme, die jener einzigartige Mensch ausstrahlte, daß sie werbend übergang auf die nachkommenden Generationen, dort ihm mutige und streitbare Kämpfer erringend, die der Nachwelt das abzurufen freudig unternahmen, was von der Mitwelt zu fordern in stolzer Bescheidenheit er selbst verschmähte. Ein echter Jünger seines an Herzensgüte ihm so verwandten Meisters Liszt,

1) A. v. Schorn, Zwei Menschenalter, Berlin 1901. S. 249.

der lächelnd wartete auf seine Zeit, die kommen mußte, hat auch er im Dienste anderer, von ihm als größer erkannter unter Hintansetzung seines eigenen Vorteils gekämpft, bis er, todeswund, dahinsank, noch ehe ihm der irdische Lohn geworden. Aber auch ihn hat, gleich jenen Helden der grauen Vorzeit, die Walküre dahingeführt, hinauf zu den lichten Höhen, wo ihm im Tempel des Ruhmes der strahlende Kranz der Unsterblichkeit aufs Haupt gesetzt wird. Und auch auf Erden kam seine Zeit, langsam, sehr langsam, aber sie kam doch. Die wenigen, die davon etwas erkannt, sie mehrten sich zusehends, ihr kleines Häuflein ward eine Schar und jeder, der gewonnen wurde, zog wieder aus, neue Anhänger zu gewinnen. Und wer ließ sich nicht gern gewinnen, der auch nur einmal von dem Zauber reinsten Poesie und innigster Tonsprache, den auch das kleinste cornelianische Werk in Fülle ansstrahlt, berührt wurde! Denn wie des Meisters Person, so ist auch seine Kunst.

Ein Märchenland, fern von allem geräuschvollen Getriebe der hastenden Welt, ist es, in das er uns als in sein eigen einführt. Dort sprießt und blüht, singt und jubiliert es gar wonnesam auf lieblicher Au, bunte Blumen neigen ihr duftendes Haupt zarten Schmetterlingen, Nachtigallen schlagen lockend im nahen Hain, und an sanft murrender Quelle gelagert spendet der Dichter den lauschenden Gästen aus der köstlichen Fülle seiner Schätze die herrlichsten Gaben. Ein Wink mit seinem Zauberstabe, da tanzen als Fata Morgana Bagdads Minarets auf; »Allah ist groß und Mohammed ist sein Prophet« rufen die Muezzin; es eilen die Gläubigen zum Gebet, der Liebende aber schleicht sachte zur harrenden Freundin, die seiner im verschwiegene Gemache harret. Und ein Wink mit dem Zauberstabe, da versinken Bagdads strahlende Türme, wilder Schlachtruf dringt an unser Ohr: fliehende Mauren stürmen auf edlen Rossen daher, »Heil Cid Campeador« aber tönt es gewaltig brausend über die Ebene aus tausend Kehlen. Und zum dritten Male ein Wink mit dem Zauberstabe, da berühren heimatliche Laute unser Ohr: an den lieblichen Gestaden des grünen Rheins sind wir, im goldenen Mainz, der Heimat des Dichters, und begeistert tönt sein Lied zum Lobe von Wein, Weib und Gesang, der köstlichen Trias rheinischen Lebens. Da wird der ernste Seher zum fröhlichen Plauderer, munter erzählt er manchen Scherz, sprudelnd von Übermut spricht er in vielverschlungenen Reimen, die er wie zum Spiel immer kunstvoller häuft. Freundlich entläßt er uns schließlich, gern bereit, uns wieder in seinem Reich zu bewirten, wo lautere Gastlichkeit herrscht. Bald zeigt es sich auch, wer würdig gewesen, des Dichters Gabe zu empfangen. Denn wer reinen Herzens ist, der findet wohl am Wege, gemeinem Auge verborgen, die geheimnisvolle blaue Blume, die alle Herrlichkeiten erschließt, zu jeder Stunde nach Herzenslust darin sich zu ergönnen. Die anderen, unwürdigen aber mögen vergebens hasten und jagen, nie mehr werden sie die mystische Pforte finden zu jenem Wunderreich, denn es ist nicht von dieser Welt: der blütenreiche Garten der Phantasie.

Wer hätte geglaubt, daß unseres stillen großen Poeten Namen einmal zum Kampfesruf werden sollte? Und doch, dieses Jahr geschah's. Weimar sühte die alte Schmach durch ein schönes Fest, und da fragte es sich denn, ob man des Meisters Töne in ihrem alten Gewand belassen oder jenen glänzenden Mantel, den ein begeisterter Verehrer ihm gewoben, beibehalten solle. Viel Tinte ist in diesem Streit geflossen, aber soviel Liebe und Treue und Verehrung für den Meister bewiesen alle, die in die Schranken traten, Max Hasse,

der streitbare Kämpfe, Felix Mottl, der erste wärmste und mntigste Vorkämpfer, der auch jenes neue heißumstrittene Gewand gewirkt, und zuletzt der feinsinnige, dem Vater in der Art so ähnliche Carl Cornelius<sup>1)</sup>, daß man sich fast freuen kann über diesen Streit der Liebe. Und schließlich ist ohne Kampf kein Sieg zu erhoffen. Die Zeit des stillen Werbens ist vorüber, und was nicht die Geister aufeinanderprallen läßt, dringt nicht durch. So mag denn von diesem denkwürdigen Jahre an auch hierin ein Wandel sich vollziehen. Am 1. Januar werden die Werke des Meisters dem freien Nachdruck zugänglich. Das ist stets, wie so manches Künstlerschicksal zeigt, der Augenblick gewesen, wo es sich zeigt, ob einer ein Großer und Echter gewesen. Denn das Echte bleibt der Nachwelt unverloren. So wird auch, das ist gewiß, Peter Cornelius in zahlreichen wohlfeilen Nenausgaben zugänglich und damit ein unverlierbares Besitztum nicht nur des deutschen Volkes werden. Und wahrlich, jeder, der ihn noch nicht kannte, wird dann inne werden, welch edlen Menschen und innigen Künstler er sich in ihm zu eigen macht.

München.

Edgar Istel.

## A Private Collection of African Instruments.

Because British travellers have not brought back African musical instruments an impression has got abroad that the Kafir is unmusical. This is fallacious. Judging from what I have seen, the impression I have formed is that every part of the mysterious Dark Continent is teeming with the music of Nature's children.

It is time that a musical map of Africa were compiled, showing the distribution of indigenous musical instruments in the same way that we have geological, mineral, zoological and rainfall maps of that continent. If this musical chart were correctly done it would be of immense interest. If at every port sailors of ships trading with Africa were encouraged to bring home specimens of native instruments, and travellers attached to learned societies were urged to obtain all possible information regarding tone-producing contrivances used by the various tribes, the foundation of an international museum of African instruments would be laid. Brussels ought to be able to contribute valuable information of the musical instruments of the Congo; Lisbon regarding the music of Portuguese West Africa and the State of Mozambique; and Rome regarding Italian Somaliland. In the north, south, east and west of Africa it is Great Britain which has the best opportunities of investigation. On the other hand the youngest colonisers in Africa, the Germans, appear to be the leaders of appreciation of the music indigenous to the people, and although British explorers have outnumbered the Teutons twenty to one, I believe there are more African instruments to be found in the museums of Germany than in any other country.

1) Das Hasse'sche Buch (Peter Cornelius und sein Barbier von Bagdad) erschien bei Breitkopf & Härtel, Mottl's und Cornelius' Ausführungen in den »Süddeutschen Monatsheften«, August und September 1904.



Again possession of the instruments themselves, interesting though they may be to look at, is insufficient. What the natives desire to know are the uses to which the instruments are put, the tribes to which they belong, what tunes have been played on them, the meanings of those tunes, and how they have entered into the real lives of the owners. Only the traveller who is acquainted with the language of the people, or who is accompanied by competent interpreters, can gain such information. The casual visitor, who passes through the country in a hurry and whose bread-winning occupation must be his first consideration, can ascertain comparatively little; especially when the white resident, who ought to be interested in such matters, boasts that he himself is unmusical and regards the natives' efforts to make tunes with contempt. The black man, being far more observant than the white man, does not of course volunteer information where it is not wanted. Every white man that the Kafir sees he mentally examines for some peculiarity, either in his gestures, his appearance, or the work he does, and he very quickly recognises something odd by which he remembers the stranger. Whereas in civilised communities the tendency is for everyone to dress, talk, walk, and look alike, so that the difference in name is the chief mark of distinction, in Kaffraria a criminal might assume a hundred aliases without losing his identity, for the native gives every white man and woman a nick-name which is passed on and perpetuated. Such sobriquets are not intended discourteously, but are mere common-sense means of identification.

It is not easy to group the instruments geographically, because Kafirs employed by Europeans come from all parts and bring their instruments with them. Thus one might come across a native instrument in Vryburg and describe it as belonging to South Bechuanaland, whereas its real home would possibly be Lake Tanganyika. It is therefore more convenient to group African instruments into four families, viz., strings, wind, percussion, and "clickers". Although my own opportunities for collecting such instruments were few and far between, I am myself surprised to be able to say that, under adverse circumstances, I contrived to gather together a better store of the kind than is to be found in the otherwise excellent museum at Cape Town in which the late Cecil Rhodes took much interest.

The stringed instruments I have collected are the *Schumgha*, *Zézé*, *Pangwee*, *Valia*, *Devil's Harp*, *Rebah*, and *Rebec*.

Of the *Schumgha* there are many varieties, and the name changes according to the tribe. The instrument is an ordinary bow-shaft about a yard long, the single bow-string being tied back at the middle. The instrument, held horizontally, is supported on the right in the hollow of the player's right thumb, while it is gripped on the left by his strong white teeth. While held in this position, the disengaged right fingers twang the string, and the left hand stops the notes. By breathing on the back of the bow the player increases and imparts a tremolo quality to the tone, this being twice as audible to the player as to the listener, as in the case of our Jew's Harp. I have five varieties of *Schumgha*. One instrument with a square of tin and two dozen cowrie-shells belongs to Mozambique; the cowrie-shells are intended to make a jarring; the shaft otherwise of this instrument is quite plain; Swaziland is alive with such instruments as these, where they are known as "*Lestendall*". The *Schumgha* I chanced upon at Barberton is an improvement on that with the cowrie-shells; two-thirds of the shaft are en-

closed by a tube of brushwood, from which the pith has been extracted; this tube acts as a resonator, and the player places his mouth against the left end of it; tied in the middle with a slip-knot, the string can be tightened or loosened at will to vary the pitch. Two others, which came from Amatonga and Komati Poort respectively, are provided with these tubes, and have been quaintly carved with tribal designs. The largest specimen instead of being partially enclosed in a tube, is made from one solid branch, the centre portion being left some four inches in depth; the player grips the back of this block with his teeth, and twangs, in a buzzing manner, a four-bar phrase, which he will repeat for hours. In regarding the Schumgha, we are perhaps contemplating the very earliest attempt to produce a sound from a stretched string; delightful as was the effect of the vibration of the instrument on the player when he gripped it with his teeth, it was not possible for him to sing at the same time; this no doubt was a deprivation, because no Kafir can work or play if he does not sing as well; but unless it was held by the teeth the instrument was almost inaudible; the black artist therefore who first attached a bread-fruit shell to the bow as a resonator was no doubt regarded as a great inventor. Such an instrument I came across at Mombasa. It was being played on by a native belonging to the "Wakamha", an agricultural wandering tribe, who amuse themselves of an evening around their camp fires singing, clapping their hands, and vibrating such instruments as these; to cause the necessary jarring, there are some squares of metal strung loosely to a piece of stout wire at one end of the bow-shaft, while at the other end is the bread-fruit shell. At Noordkop, I saw a native with a similar instrument to this last, who placed the half-gourd over his left breast; the string also, instead of being twanged, was struck rapidly with a twig, suggesting the earliest combination of percussion with a stretched string.

In the *Zézé*, which comes from Lake Panalomba in the Blantyre district to the south of Nyasa, we have a variation of the Schumgha; in that there is usually a single string, a bow-shaft, and a resonator, but the shaft has three crude stopping-places for different sounds; and the gourd, which comes from a plant called Chepeendé, is much larger than the little bread-fruit shell. At the end of the shaft, opposite to the stopping places, the string passes over a bridge of quill to impart a jarring. An instrument such as this has a prominent place when the Blantyre tribe are en fête, — that is to say when they buy a wife, or drink indoors the Kafir beer. The *Zézé* is then used to accompany a refrain. The company dances while the song is sung, the dance consisting mainly of weird movements of the body. The three stopping-places on the *Zézé* for altering the pitch of the string certainly suggest the finger-board of the violin.

From the rude *Zézé* I turn to the equally rude *Pungwee*, of Bandanga, in North-East Rhodesia. The name of the instrument comes from the river in Portuguese East Africa, and the shape denotes its having been suggested by a Kafir canoe, for the instrument has been hollowed out of one piece of wood, somewhat in the shape of a boat with a very long prow, the prow furnishing a handle similar to that by which the ancient, square-shaped psaltery was held. The *Pungwee* has five strings, suggesting the pentatonic scale. The *Pungwee* is used by witch doctors during their bone-throwing. The medicine man, having squatted down, places the *Pungwee* on a calashash to

increase the tone. He then chants monotonously and mysteriously to himself. Having gained the attention of, and overawed, his audience, he begins throwing the bones and chanting the destiny of the trembling wretch before him.

To preserve a national peculiarity there is no means so efficacious as a channel of water, and we have to thank the arm of the Indian Ocean known as the Mozambique Channel, which is 300 miles in breadth at its narrowest part, for the conservation of that exceedingly interesting race known as the Malagash or Malagasy; who, in their cleanliness, picturesqueness, and ability, remind a traveller not a little of the Japanese. The national musical instrument of the Malagasy is the Vali, or *Valia*. This is simply of thick bamboo, a length of the giant tropical cane with a hollow jointed stem which grows sometimes to a height of 150 feet. A portion of that biscuit-coloured reed is cut off by the native musician and converted into a musical instrument of pleasant sound. The Malagash slits the surface, and then prises up the elastic fibre and forces under it at either end a piece of cork bark. Strain being thus put on the string, it gives forth a guitar-like tone when twanged, the sound being augmented by the length and hollowness of the bamboo. Amongst our musical instruments there is nothing to be compared with the Valia. It is as distinct in shape from its European confrères as is the ornithorhynchus amongst birds or animals. The Valia is strung without being strung, and tubular without being blown. Its strings, from thirteen to eighteen in number, are each of the same length, the difference in pitch being caused by the graduated size of the pieces of bark with which they are wedged up. As the strings stretch themselves longitudinally all round the tube, a Valia is somewhat awkward to handle without damaging its farther side.

Varieties of the ancient Greek lyre are to be met with in British Central Africa, where it is known as the Kinandi-kinubi, or *Devil's Harp*. The legendary lyre of Greece had tortoiseshell for its back, and the dried sinews within emitted pleasant sounds when struck. The presence of five-string lyres of this kind might have been first due to the Phoenicians, who overran and became masters of South Africa from the 19th to the 13th centuries B. C. The Devil's Harp I came across, instead of having a tortoiseshell body, had merely a common tin basin covered with camel skin. It belonged to a war-like tribe called the "Masai". A large specimen is not often seen. There is a fine example in the Imperial Museum at Berlin. It is considered by the Zanzibaris to be possessed of paramount magical power, and it is only brought out at high festivals, when it is borne round the town in procession, and the Ngoma is danced to its tones. No European was formerly allowed to approach the instrument without taking his boots off. Another Kinanda I saw at Zanzibar, and which is more generally used at Uganda than the Devil's Harp, was shaped like the pictures of the early Egyptian harps of the time of Rameses III., or 1284 B. C., having a body similar to half a melon cut longways, with the flat side uppermost. From this surface extended a neck of bamboo at an angle of 45 degrees, and eight strings attached to the sounding-board were tuned by eight big tuning pegs screwed into the neck.

The *Rebab* and *Rebec* are of Arabian origin, and therefore Asiatic. Considering however that even the Kafir derives his name from the Arabic, — it being a term of reproach for an unbeliever in Mohammed, — it would

be as logical to class the Kafirs themselves as Asiatics as some of the primitive Rebabs which have been sounded for centuries in the Black Continent. Both Rebab and Rebec are played with the bow, and the Rebab is rested on the ground and bowed like a cello, its truly bow-shaped bow being like that of a double-bass rather than a violin. E. J. Payne, in Grove's Dictionary of Music says that no specimen of the Rebec is known to exist. At Zanzibar there are thousands of them. The Rebec is sometimes beautifully fretted with sound-holes. It has four double strings tuned in pairs in fifths, and in outline is not altogether dissimilar to the mandoline. To appreciate the Rebab and the Rebec one requires to be in the proper atmosphere. There should be hot sand underfoot, a cloudless blue sky overhead, a grunting camel not far off, and the fragrance of Mocba coffee mingled with the perfume of the hookah to soothe one's nerves.

The *Wind Family* of my African collection includes six instruments. First, there is a whistle from Blantyre, in Central Africa, which is open at both ends and blown as one would blow a key; it is ornamented with silver wire, is used to call the cattle at milking time, and when not in use is worn as an ornament in the lobe of the ear. I have come across no wind instruments of metal of African make, but as the Phoenicians doubtless took with them specimens of the trumpets used by the ancient Hebrews, such trumpets are very likely still to be found; the nearest approach to a trumpet which I could find was the horn of a Sami, or antelope about the size of a donkey; such horns are used to conduct the great caravans coming south from Abyssinia; the hole for blowing into is not at the tip, but is cut into the side at one-third length from the tip. The Kafir flute is often a length of bamboo, cut off above the joint, giving a natural "cork"; the Kafir when playing holds the flute from right to left, instead of from left to right; while he plays he hums, to make the buzzing sound beloved of all Africans in their music. The double-flute I understood to be called "Mallooch"; the reed of this is peculiar, and has to be taken quite within the lips before a sound is elicited; the instrument I have has four vents in each tube, others have six; an extra length is added to the left tube as a drone. A native double-reed instrument, with considerable power of penetration, is the *Soomari*; this I came across in Zanzibar; it resembles the *Nagasara* of India, with its bassoon-like reed; the tone is raucous.

The Percussion family of the African orchestra consists of the *Marcello* or *Harmonicon*, *Rattles* and *Drums*.

The *Marcello* consists of a series of slabs of hard wood strung together in pairs, but not touching, by means of twisted guts. The number of the notes varies. Some have eight, some ten, and some twelve bars. The tuning—which, remarkably, is not pentatonic—follows the equal heptatonic division, which allows of the mean thirds appreciated by the Orientals. It is not unlike our own diatonic scale from C to F, a semitone lower. The specimen I have came from Gazaland, and was made at the port of Inbambane, where the natives are particularly musical. At the back is a beam of bushwood. Holes in this beam lead to the gourds. These are fruit shells which grow on a species of vine to which monkeys are partial. The smaller the gourds the harder they become. These gourds are not naturally bottle-shaped. The necks have been added to protect the bat's wings with which the mouths of the gourds are covered in order to produce a jarring noise. The framework

is of bushwood bent while green. It retains its curved shape after it becomes dry. The sticks for playing with have their ends covered by a thick ball of wild rubber. These instruments are sometimes used in pairs, when one native will play against another. Certain Kafirs exhibit even more dexterity in execution than do the best Hungarian cembalo players. It is rhythm rather than melody which apparently is cultivated, and the playing of a couple of good Kafirs is well worth listening to. A weird phrase commences the piece, and the theme is succeeded by remarkable variations; not glissando, but actual runs being made from time to time with incredible rapidity from one end of the compass to the other. No matter how exciting the performance, the players and listeners give no signs of emotion, but preserve the most stolid looks.

Oblong boxes made of maize, or filled with peas or stones, take the place of Castanets in Central South Africa. These *rattles* are called "Kajamba". In British East and Central Africa the women wear seed pods round their legs and arms, which they shake during the dance.

It is easy to dismiss as unimportant the rude *drums* of the Kafir. Yet, if the white critic had to live in a Kafir kraal, and the drum woke him of a morning, summoned him to his meals, to work, hunt, fight, and "smellings out", as it does the native, the white man would get the pitch of that instrument and the distinct taps associated with it so registered in his mind that his daily actions would be as much regulated by its tone as is the life of the negro. In some tribes, simple specimens are made of hollow blocks of wood. The most gruesome African drum is the sacrificial instrument found in Ashanti, covered with human skin and ornamented with human skulls. The older the drum gets in a hot climate, the tauter do the strings become. The method of tuning is by placing the instrument over a fire to contract the skin, or in water to expand it. Some drums contain a rattle. An interesting volume might be written on Kafir drum-calls if missionaries and others would combine to collect such information. First, there is the drumming which goes on all night to scare away wild animals. Next, there is the daybreak summons, known as the reveillé in all armies. The Food Beat consists of three triplets immediately followed by two notes somewhat slower. There is a separate Drinking Beat. After the morning meal the chief of the tribe sees that the Work Beat is sounded. In due course the drum-beat for Leaving off Work follows. There are also the march beat, the leopard hunt beat, the war beat &c. &c. In Zanzibar the big kettledrum is called the Ngoma, after the dance of that name which has a mesmeric influence upon the natives. No matter how tired a Kafir may be after a long day's march, he becomes fresh at the prospect of a Ngoma, which continues from sundown to sunrise. Scarce an evening passes without this dance occurring somewhere on the island of Zanzibar. Dancing, of course, does not mean movements such as waltzing, but rather swaying the body from the hips and stamping on the ground with the right foot, men, women, and children chanting in unison for hours together. The monotonous rhythm and hollow sound of the drum have a peculiar effect on the listener, and the fantastic figure of the witch doctor, dressed up in an ape's skin and disguised so as to terrorise the assembly, is a weird spectacle, heightened by the dancers having attached to their wrists and ankles jingling contrivances to increase the general hubbub, whilst they

wave in their hands horse-tails decorated with tinsel. The drum has no doubt much to do with the predilection of the Kafir for reiterated notes in his music.

I beg leave to postpone to another paper the description of the unique African instruments called "clickers".

London.

Algernon S. Rose.

## Das zweite deutsche Bachfest in Leipzig.

Vom 1. bis 3. Oktober feierte die *Neue Bachgesellschaft* und mit ihr eine große Gemeinde von Freunden der Tonkunst das zweite deutsche Bachfest. Diesmal in Leipzig, der Stadt des Thomaskantorats, der Stätte, an der Bach die Hauptzeit seiner Tätigkeit zugebracht hat.

Die Sonnabend-Motette, zu des Meisters Zeit als Vespertgottesdienst üblich, war eine vorzügliche und angemessene Eröffnung des Festes. Umrahmt von Orgelspiel — Präludium und Fuge in Es-dur aus der »*Klavierübung*« und C-dur Toccata mit Adagio und Fuge — bildeten die beiden Motetten »*Singet dem Herrn ein neues Lied*« und »*Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf*« den prächtigen Kern dieses einleitenden Festteiles, bildete vor allem die erste Motette mit ihrem unendlichen Jubelgesang den sinnigsten Ausdruck der Stimmung einer zur Bachfeier versammelten Gemeinde. Das Wagnis des Thomanerchors, mit seinen jugendlichen Kehlen diese anseherlichen schwierigen Stücke der a cappella-Musik beim Bachfest zu singen, gelang vortrefflich und zeigte damit zugleich, was unter besonders glücklichen Bedingungen, zumal unter einem Kantor wie Prof. Schreck, ein Schülerchor zu leisten vermag! — Das Abendkonzert wies trotz der Bezeichnung »*Orchesterkonzert*« ein gemischtes Programm auf: Klavierkonzerte neben einer Orchestersuite, und außer Bach auch etwas Händel — ein Gedanke, der sich als äußerst glücklich erwiesen hat, besonders in der (erstmaligen) Aufführung des *Concerto grosso* Nr. 12, von Max Seiffert bearbeitet. Kann es auch nicht im Sinne dieser Zeitschrift sein, bei jedem einzelnen Punkte eines so umfangreichen Festes zu einer Erörterung stehen zu bleiben, so möchte ich doch noch an die wundervolle D-dur-Suite erinnern, mit der das Konzert begann. Vielen wird sie zum ersten Male gezeigt haben, daß auch der Orchesterkomponist Bach noch heute lebens- und wirkungsfähig ist. Hoffen wir — denn solche Nachwirkung allein vermag den Bachfesten erst ihren vollen Sinn zu geben —, daß er uns nun auch in Orchesterkonzerten öfter hegeget!

Von reichster Mannigfaltigkeit war die Kammermusik-Matinee am zweiten Tage. Die Brandenburgischen Konzerte, die schon auf dem ersten Bachfeste in Berlin so zündeten, wurden uns durch das vierte in G-dur (Violine, 2 Flöten, Streichorchester) in Erinnerung gebracht. Nach der Meisterleistung Julius Klengel's in der wie eine großartige Skizze wirkenden Cello-Suite Nr. 5 wurde wieder der Bedeutung Händel's Rechnung getragen: die Arie »*Ihr grünen Äu'n, du würzig Tal*« (nach deren Herkunft die Kunstfreunde, die jedem Bach'schen »*Liebeslied*« sofort nachspüren würden, sich einmal in Händel's Oratorien umsehen mögen) kam durch Emil Pinks unter Begleitung Max Seiffert's zu vortrefflicher Aus-

führung. In der E-dur-Sonate für Klavier und Violine wurde den Hörern die Freude zuteil, Altmeister Joachim und Richard Buchmayer, den ausgezeichneten Pianisten und Historiker in einer Person, nebeneinander wirken zu sehen. Auch von dieser Gattung Bach'scher Kunst sollte man wünschen und hoffen, daß sie öfter im Konzertsaal erschiene! Einen Einblick in das Schaffen bedeutender Meister neben und vor Bach bot Buchmayer mit seinem feinen Vortrage von Klavierstücken Christian Ritter's, Telemann's und einiger Anonymi; von Georg Böhm allerdings glaube ich schon Bedeutenderes kennen gelernt zu haben. Neben dem Orchester- und Kammerkomponisten aber brachten die beiden eben besprochenen Konzerte auch den Satiriker Bach in dem *Dramma per musica* vom Phœbus und Pan und vor allem in der sogenannten Kaffeekantate zu Worte. Ihn einmal an einem Beispiel kennen zu lernen, ist sicherlich für jeden ein Vergnügen; aber man soll sich auch nicht verschweigen, daß der Humor (das Wort nicht im romantischen Sinne verstanden), von Anno 1730 im Zeitalter der Wagner'schen Meistersinger etwas abgestanden ist.

Von der Hauptversammlung der Neuen Bachgesellschaft, die am Vormittag des 3. Oktober im Künstlerhause stattfand, wird mit größerer Sicherheit gesprochen werden können, wenn die drei Vorträge von Pastor Greulich über Bach und den evangelischen Gottesdienst, von Dr. Max Seiffert über Orchesterbesetzung und Generalhaßbehandlung in Bach's Werken und von Dr. Alfred Heuß über die Rezitative, vornehmlich in den Passionen, im Druck erschienen sein werden. Ebenso wird von dem Gottesdienst in der Thomaskirche am passendsten im Anschluß an den Vortrag Pastor Greulich's die Rede sein, da sich auf diese Weise — durch Vergleichung von Theorie und Praxis — sicherere Maßstäbe zur Beurteilung dieser Seite der Bachbewegung ergeben werden. Einstweilen mag es genügen, zu sagen, daß die Orgelvorträge von K. Straube — Pachelbel im Anfang und Bach's Präludium und Fuge in E-moll als Nachspiel — vortrefflich wirkten und der Thomanerchor mit Haßler's *Deus noster refugium* und der berrlichen Reformationskantate »Gott der Herr ist Sonn und Schild« wieder Prächtiges leistete. Da diese Kantate schon auf dem Programm des ersten Bachfestes stand und auch sonst des öfteren zu Gehör gebracht wird, wäre freilich eine andere Wahl noch wünschenswerter gewesen.

Mit dem Kirchenkonzerte in der Thomaskirche klang das Bachfest auf eine überwältigend großartige Weise aus. Die Kantaten werden ja nächst den beiden großen Passionen und der H-moll-Messe am meisten unter Bach's Werken aufgeführt. Aber wie tritt mit jeder, die man neu kennen lernt, doch auch wieder irgendein neuer, meist großartiger, mindestens besonderer Zug auf, und wäre es nur irgendeine kleine Rezitationsstelle, irgendeine unerbört packende Modulation! In den großartigen Kantaten dieses abschließenden Konzerts waren es freilich nicht nur solche Einzelzüge, die wirkten, sondern gerade ein angespanntes Festhalten an ungeheurer Naturmalerei, an wuchtiger Dramatik neben tiefinhaltstügender Versenkung. —

»Der Zweck der neuen Bachgesellschaft ist, den Werken des großen deutschen Tonmeisters Johann Sebastian Bach eine belebende Macht im deutschen Volke und in den erster deutscher Musik zugänglichen Ländern zu schaffen.« Gipfelpunkt und Ausgangspunkt der Pflege Bach'scher Musik sollen diesem Zwecke entsprechend die Bachfeste sein. Sie sollen dazu dienen, die »großen Werke im Volke durch Musteraufführungen einzubürgern«,

gleichzeitig aber auch »schwebende Fragen durch Klärung der Meinungen über Begleitung, Kürzungen, Bearbeitungen, Freiheit des Stils und der Auffassung, Ersatz oder Wiedereinführung ungehörlicher Instrumente zum Austrag zu bringen«. Wer die ungemeinen Anstrengungen bedenkt, die die Vorbereitung eines Bachfestes für alle Zusammenwirkenden mit sich bringt, namentlich aber für den Hauptdirigenten, der wird sich auch durch Minder gelungenes nicht verleiten lassen, den außerwählten Kräften, die sich zum zweiten deutschen Bachfest vereinigten, und ihrem ehrlich bemühten Dirigenten Karl Straube alle Anerkennung zu versagen. Aber das erhoffte Crescendo vom ersten zum zweiten Bachfest ist meiner Ansicht nach ausgeblieben, vermutlich infolge gar zu kurzer Vorbereitung, vielleicht auch durch einen Mangel an Einheitlichkeit in der Leitung. Widersprüche zwischen der offiziellen Programmschrift und der Ausführung kamen, wie beim ersten Bachfest, so auch diesmal vor. Auch eine Klärung der »schwebenden Fragen«, an der doch bei Gelegenheit des ersten Bachfestes und von da an ununterbrochen für das zweite hätte gearbeitet werden sollen, ist in den diesmaligen Aufführungen noch kaum zutage getreten. In die Ära der »Musteraufführungen« also sind wir noch nicht eingetreten. Unter diesen Umständen ist der tiefe Eindruck erfreulich, den Dr. Max Seiffert's Vortrag über die praktische Bearbeitung Bach'scher Kompositionen offensichtlich auf die große Mehrzahl der Teilnehmer an der Hauptversammlung vom 3. Oktober gemacht hat. Und insbesondere eröffnet ja die Tatsache, daß von den anwesenden Musikhistorikern und bedeutenden Dirigenten niemand seinen Ausführungen entgegentrat, für das dritte deutsche Bachfest, für die künftige Bach-Praxis überhaupt, außerordentlich günstige Aussichten.

Berlin.

Richard Münnich.

## Der zweite musikpädagogische Kongreß in Berlin.

(6.—8. Oktober 1904.)

Der »Musikpädagogische Verband« hat es sich zur Aufgabe gemacht, die soziale Stellung des Musiklehrerstandes durch alle ihm erreichbaren Mittel zu heben. Als deren erstes stellt er sich selber dar, denn um seine Fahne haben sich Musiklehrer aus allen Teilen des deutschen Reiches geschart, die den Nachweis einer gediegenen Vorbildung für ihren Beruf geführt haben und die ein kräftiges Solidaritätsgefühl getrieben hat, nicht nur für sich, sondern auch für die Mit- und Nachwelt innerhalb ihres Standes zu wirken und zu schaffen. Mit glänzendem Beispiele geht der Berliner Vorstand den Mitgliedern des »M. V.« voran, an seiner Spitze Herr Prof. Xaver Scharwenka, ordentliches Mitglied und Senator der Königl. Akademie der Künste zu Berlin als Vorsitzender und das nimmermüde Fräulein Anna Morsch, Redakteurin des »Klavierlehrer«, denen reicher Dank für ihre aufopferungsvolle Tätigkeit gebührt.

Der »M. V.« faßt seine Aufgabe zunächst von der idealen Seite auf, indem er sich gewissermaßen zur Devise gesetzt hat: »Hebung des Musik-



lehrerstandes durch erweiterte künstlerische und geistige Bildung. Er will eine bessere Stellung seiner Mitglieder nicht auf irgendeine Weise erzwingen, sondern sich die Achtung seiner Mitmenschen durch redliches Streben und damit ein besseres wirtschaftliches Los erringen. Dieser sympathische Zug, dem vor allem Herr Musikdirektor Mengewein lebhaften Ausdruck zu geben vermochte, durchwehte denn auch den ganzen Kongreß und man kann eher sagen, daß zuviel als daß zuwenig gearbeitet worden wäre.

Wie es zurzeit um den Musiklehrerstand steht, kann der Interessent in H. Kretzschmar's »Musikalische Zeitfragen« nachlesen. Viele der dort von hoher Warte aus gegebenen Direktiven haben begonnen, ihren Weg in die Praxis zu nehmen. Das Resultat des ersten musikpädagogischen Kongresses im vorigen Jahre waren die Satzungen<sup>1)</sup> des Verbandes nebst Prüfungsordnung gewesen, der zweite Kongreß beschäftigte sich nun im ersten Teile damit, die dort vorgeschlagenen Maßnahmen zu rechtfertigen. So betonte Frl. Leo-Berlin in markantem Vortrage die Einführung der allgemeinen und besonderen — musikalischen — Pädagogik in die Lehrpläne der zu errichtenden oder auszubauenden Musiklehrerseminare, da zu der künstlerischen Fertigkeit des Lehrers vor allem die Kunst des Unterrichtens hinzukommen müsse, um den Unterrichtsstoff in wirksamer Weise für den Schüler zubereiten zu können.

Die Musikästhetik und ihre praktische Einführung wurde von Frl. O. Stieglitz-Berlin und Herrn Prof. Hennig-Posen, die Gehörbildung von Herrn Musikdirektor Mengewein-Berlin, Musikgeschichte und Formenlehre von Herrn Direktor Kaden-Dresden, die Akustik durch Herrn Ludw. Riemann-Essen behandelt und die physikalisch-physiologische und psychologische Akustik, einmündend in die Ästhetik, als die Grundlage einer Reform des Gesangunterrichts durch Frau Nana Weber-Bell-München bezeichnet.

Die geplanten Musiklehrerseminare sollen mit einer Prüfung abschließen, der sich aber auch Schüler unterziehen können, die ein solches Institut nicht besucht, sondern sich durch Privatunterricht dazu vorgebildet haben, um das zu verleihende Diplom als wirklicher Musiklehrer nach bestandener Prüfung zu erhalten. Herr Prof. Hollaender-Berlin verlas die Namen der bereits für die verschiedensten deutschen Gaue gewählten Prüfungskommissare, während Frl. v. Zanten-Berlin über die Anforderungen sprach, welche man bei einem Examen für Kunstgesangspädagogik dem Examinator und welche man dem Examinierenden stellen dürfe, und auf die Gefahren hinwies, welche gerade hierbei das »Methodenunwesen« anzurichten imstande sei.

Außer zwei Vorträgen des Herrn Capellen-Osnabrück über Reformen auf dem Gebiete der Musiktheorie und der Notenschrift (letztere unseren Mitgliedern bekannt), die wohl weniger vor das Forum der Musikpädagogik als vielmehr noch vor das der Musikwissenschaft gehörten, beschäftigten sich die übrigen Vorträge mit dem inneren Ausbau einzelner Unterrichtszweige, ganz besonders des Kunst- und Schulgesanges.

Aus den Vorträgen, die einzeln hier anzuführen sich erübrigt, da die Fachzeitschriften, ganz besonders »Der Klavierlehrer« ausführliche Berichte

1) Dieselben werden Interessenten von der Geschäftsstelle Berlin W., Ansbacher Str. 37 kostenlos zugesandt.

bringen werden, war dentlich zu ersehen, daß die Pädagogik der Instrumentalkunst derjenigen der Vokalkunst weit voraus ist. Die letztere ist zwar auf dem besten Wege, sich exakte wissenschaftliche Grundlagen zu schaffen, noch aber herrscht überall Unklarheit über den viel mißbrauchten Begriff »naturgemäßes Singen«, der vielleicht mit Hilfe der Röntgenstrahlen oder anderer wissenschaftlicher Methoden festzustellen sein wird. Deshalb hüllen sich auch sovieler der »eigenen Methoden« in ein geheimnisvolles Dunkel, in das die urteilslose Schülermasse immer noch am liebsten gegangen ist. Möchten doch alle, die es angeht, den Rnf des Frl. von Zauten hören: »Das Indunkeln-sitzenbleiben ist die Art falscher Größen« und »jede Methode hat nur Wert durch den, der sie vorführt. Wer einen Schüler nur nach seiner Methode unterrichtet, wird ihm viel Gutes vorenthalten.« Das Stundnm der Phonetik und der richtigen Atmung, auf welches Verfasser in der Diskussion hinzuweisen Gelegenheit nahm, wird besonders von älteren Gesanglehrern, den Vertretern der sog. »Tonbildung« vernachlässigt, vor allen Dingen aber fehlt es außer einem kurzen Abriss und einer Arbeit über die Italiener des 17. Jahrhunderts von Hugo Goldschmidt an einer ausführlichen Geschichte der Gesangsmethodik.

Von allergrößtem Schaden ist dem wissenschaftlichen Fortschritt in der Gesangsmethodik das Eingreifen gealterter Opernrontiniers, die ihre durch nichts kontrollierten »Erfahrungen« mit mehr oder weniger Präntention vortragen, von der Kunst zu unterrichten aber nicht die leiseste Ahnung haben. Wo sollten sie es, auch wenn sie wollten, lernen? Außer einem Versuche des Unterzeichneten vom Jahre 1898<sup>1)</sup> mangelt es wohl noch gänzlich an Bildungstätten für Knnstgesanglehrer<sup>2)</sup>, der Weg zur Meisterschaft ist noch dem blinden Zufall überlassen. Auch die einzige, lediglich gesangspädagogischen Tendenzen huldigende Zeitschrift »Deutsche Gesangkunst« ist leider wieder eingegangen.

Auf dem Gebiete der Knnstgesangspädagogik bleibt also noch reicher Arbeitsstoff für künftige musikpädagogische Kongresse. Leider fehlten viele der gesangspädagogischen Größen, selbst aus Berlin beim heurigen Kongresse; es ist ihre Pflicht, bei künftigen Anlässen zu erscheinen und zur Klärung der Situation beizutragen.

Auders steht es mit dem Schulgesange. Herr Domsänger Rolle-Berlin gab ein drastisches Bild<sup>3)</sup> dieses Unterrichtszweiges, der eigentlich — mit hochachtbaren rühmlichen Ausnahmen — noch kein Unterrichtszweig ist. Der Gesanglehrer, die in demselben Grade Singen gelernt haben, wie der Zeichenlehrer Zeichnen gelernt haben muß, gibt es noch sehr wenige und dieses wohl nur an höheren Schulen. Die Volksschule hat sich bisher mit znmeist sehr bescheidenen Mitteln beholfen, aber die Handhabnung des Musikunterrichts in den Seminaren drängt zu einer Änderung im bisherigen System.

Die Bestimmung, daß neu eintretende Seminaristen eine musikalische Prüfung zu bestehen hatten, ist Mitte der 70er Jahre außer im Herzogtum Alteinburg überall gefallen, neuerdings aber ist auch der instrumentale Musikunterricht noch sehr eingeschränkt und zum fakultativen Betriebe herabgedrückt worden. Was da aus der Musikpflege auf dem Lande werden soll,

1) s. Riemann's Musiklexikon S. 137.

2) Für gegenteilige Nachrichten würde Verf. sehr dankbar sein. Leipzig, Hobe S tr. 49

3) Der Vortrag wird gedruckt werden.

wo der Lehrer den einzigen musikalischen Kulturträger darstellt, ist noch nicht abzusehen, wenn nicht die musikalisch begabten Lehrer auf das Laus verbannt werden sollen. In den Städten führt der eingeschlagene Weg zum gesanglichen Fachlehrertum. Dabei wird der Gesangunterricht nicht schlecht fahren. Es wird vielmehr Einheitlichkeit in den Unterricht kommen und die größere Sachkenntnis, mit Lust und Liebe verwertet, wird nicht die bisherigen Scheinresultate zeitigen, sondern dem Schüler eine wirkliche musikalische Elementarbildung vermitteln. Woher aber diese Fachlehrer, die tatsächlich singen können und speziell gesangspädagogische Erfahrungen haben, nehmen?<sup>1)</sup>

Die am letzten Kongreß teilnehmenden Schulgesanglehrer haben sich in zwei Sondersitzungen mit diesen Fragen eingehend beschäftigt, und eine 7gliedrige Kommission eingesetzt, welche den für einen Schulgesanglehrer notwendigen Bildungsstoff eingehend bezeichnen und eine Prüfungsordnung für Gesanglehrer an Volks- und höheren Schulen entwerfen soll. Auch Resolutionen wurden gefaßt, welche darauf abzielen, Stimmbildungsunterricht in die Lehrer- und Lehrerinnenseminare einzuführen, zu diesem Zwecke die Ausbildung der Seminarmusiklehrer aber hauptsächlich in gesangliche Bahnen zu leiten, damit sie zur Erteilung solchen Unterrichts auch befähigt sind.

Inzwischen aber soll zur Einrichtung von Fortbildungskursen für Schulgesanglehrer, Entsendung von Wanderlehrern und Abhaltung von Musterlektionen usw. Anregung gegeben werden.

Leipzig.

Gustav Borchers.

## Carl Heinrich Graun.

### *Montezuma*, Oper in drei Akten.

Denkmäler deutscher Tonkunst. XV. Band. Herausgegeben von Albert Mayer-Reinach. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1904.

Italienische Werke werden in den Denkmälern deutscher Tonkunst bei der Stellung, die Deutschlands Musik zu der Italiens einnahm, nicht fehlen dürfen, wenn diese Ausgaben ihren Zweck erfüllen wollen. Sie sind einfach notwendig, und die Denkmäler der Tonkunst in Österreich und Bayern haben mit Cesti's *Pomo d'oro* und Werken Abaco's dieser Notwendigkeit bereits Ausdruck gegeben. Für Deutschland kämen in der Geschichte der Oper von italienischen Meistern in erster Linie Männer wie Jomelli, Lotti und andere in Betracht. Es erfüllt einen deshalb mit ziemlichem Erstaunen, daß als erstes Beispiel einer italienischen Oper dieser Zeit ein Werk von Graun gewählt wurde. Denn die Neuausgabe eines Werkes dieser Gattung soll doch wohl nicht nur den Zweck haben, weitere Kreise mit irgend einer italienischen Oper dieser Zeit überhaupt bekannt zu machen, sondern vielmehr auch dazu beitragen helfen, die mannigfachen Irrtümer, die gerade über diese Zeit der Herrschaft der neapolitanischen Oper allgemein verbreitet sind, zu berichtigen. Dafür ist Graun der rechte Meister nicht. Graun, der zwar in der Geschichte einen ganz guten Namen besitzt, im Vergleich zu den großen italienischen Opernkomponisten dieser Zeit, besonders auch zu den Deutschen

1) Hier suchen die von Gustav Borchers veranstalteten »Ferienkurse für Chor-dirigenten und Schulgeseanglehrer« eine entschiedene Lücke auszufüllen.

Anmerkung der Redaktion.

Hasse, nur ein Stern zweiter Größe ist, wofür den Beweisgrund das Repertoire, dann aber auch die Musik der Graun'schen Opern gibt, kurz Graun repräsentiert die italienische Oper dieser Zeit weder mit all ihren Vorzügen noch Mängeln in der richtigen Weise. Um typische Beispiele wird es sich aber bei Denkmälerausgaben doch in erster Linie handeln. Es hätte in diesem Falle wohl nichts verschlagen, wenn man eine Oper Jomelli's gewählt hätte, selbstverständlich eine solche, die auf deutschem Boden geschrieben worden wäre. Wenn man dies nicht wollte, dann wäre von deutschen Komponisten zuerst Hasse in Frage gekommen, der ungleich bedeutender, Welt Ruhm genoß. Wollte man indes durchaus ein Werk von Graun haben, so mußte man das bedeutendste Werk des Berliner Kapellmeisters wählen, d. h. entweder den »Lucio Papirio« oder die »Ifigenia in Aulide«. Der Herausgeber deutet an, daß für den »Montezuma« der Umstand den Ausschlag gab, daß Friedrich II. das Libretto schrieb, also eine Nebensache. Es ist ernstlich zu wünschen, daß bei ferneren Denkmälerausgaben derartige Gründe keine Rolle mehr spielen.

Da nun einmal der »Montezuma« vorliegt, so haben wir uns mit ihm zu beschäftigen. Zunächst mit dem Text.

Die maßgebenden Gesichtspunkte sind: Worin weicht Friedrich II., der Dichter des Librettos, von den Texten der Zeit ab? Seine Hauptabsicht war, mit dem »Montezuma« ein antiklerikales Werk zu geben, was in der scharfen Gegenüberstellung von edlen Heiden und einem Scheusal von Christ, dem Spanier Cortez beredtesten Ausdruck erhält. Friedrich verfolgte einen tendenziösen Zweck und spricht dies auch in dem Brief<sup>1)</sup> an den Grafen Algarotti unumwunden aus, indem es da heißt, daß selbst die Oper dazu dienen könne, die Sitten zu reformieren und die Vorurteile zu zerstören<sup>2)</sup>. Eine derartige Absicht lag den Librettis italienischer Dichter vollständig ferne, und hierin liegt denn auch ein Hauptunterschied zu den anderen Texten. Für die Bedeutung als musikalisches Textbuch kommt dies aber weiter gar nicht in Betracht, und nach dieser Richtung hin muß der Friedrich'sche Text untersucht werden. Hier zeigt sich, daß er den Vergleich mit anderen Texten nicht aushalten kann. Schwach ist Friedrich besonders in der scharfen Erkennung der Situationen, was sich am klarsten in den Arien zeigt. Statt daß sie sozusagen das Resultat der vorhergehenden Szene sind, diese in poetischen Worten zusammenfassen, führen sie sehr oft von der dramatischen Situation geradezu weg und bringen irgend eine philosophische Betrachtung. Ein Beispiel soll unten gegeben werden. Friedrich ist eben viel mehr Philosoph als Dramatiker und überhaupt Dichter. Seine Diktion ist trocken, prosaisch, die Arien sind Betrachtungen über Tugend, Treue u. dgl., nirgends poetische Ergüsse und enthalten, im Gegensatz zu guten italienischen Texten, auffallend wenig poetische Bilder.

Was die Charakteristik betrifft, so ist Friedrich ganz ein Kind seiner Zeit und hierin nähert er sich der italienischen Oper. Es ist, für unsere Begriffe gewissermaßen ein Kindertheater mit weißen und schwarzen Personen, mit rührenden Engeln und scheußlichen Teufeln, deren Charakterdurchführung in keiner Weise große Kunst verlangt. Um wenigstens einen Gegensatz auf der Seite der »Guten« zu haben, wurde

1) S. IX der Einleitung zu dem Band.

2) Die angeführten Worte Friedrich's II. veranlassen den Herausgeber des Bandes zu dem Ausruf: »Wahrlich, eine Auffassung von der Gewalt der Musik und dem erzieherischen Werte der Oper, wie sie idealer nicht gedacht werden kann«. Dies ist sehr übertrieben und irreführend; »von der Gewalt der Musik« redet Friedrich II. auch nicht ein Wort und er dachte in diesem Zusammenhange auch nicht im mindesten daran. Was er meinte, ist doch ziemlich klar: Friedrich geht von seinem Montezumatexte aus, der den Barbarismus der christlichen Religion geißelt. »Mais j'oublie que vous êtes dans un pays d'inquisition«. Friedrich hat vergessen, daß eine derartige Behandlung des Christentums in Frankreich nicht möglich wäre, und er hofft, Algarotti bald bei sich, in einem Lande zu sehen, wo die ganze Kunst und auch die Oper dazu beitragen kann, à reformer les mœurs et à détruire les superstitions. Damit hat Friedrich II. nicht der Musik, sondern sich selbst, seinen freien, hohen Anschauungen ein Kompliment gemacht.

die Gestalt des Montezuma im Verhältnis zu der tatkräftigen, erfinderischen Enpaforice zu einer durchaus blutlosen Figur ohne geringste Tatkraft; wie sich Montezuma in seinen Reden zeigt, müßte man ihn sich als edelsten Greis mit weißen Haaren denken, niemals als den Verlobten der jungen und schönen Enpaforice.

Doch nun zur Musik. Der Musiker war durch diesen Text, der ihm in den Haupterfordernissen, Herausarbeitung einer klaren Situation und poetischen Diktion, so wenig entgegenkam, auf sich allein angewiesen. Hierbei muß es sich entscheiden, ob der Dramatiker oder der Musiker stärker ist. Eine Prüfung nach dieser Seite hin ergibt, daß Graun, ein starkes melodisches Talent, den Dramatiker in den Hintergrund drängt. Öfters regiert der Musikeufel, auf eine charaktervolle Melodie ist es dabei gar nicht abgesehen. Ein interessantes Beispiel, interessant nach mehreren Seiten hin, ist hierfür die Arie des Pilpatō im zweiten Akt S. 97) vom Herausgeber als »die Perle der ganzen Oper« bezeichnet. Pilpatō, der den Spaniern in höchstem Grade mißtraut, will nochmals versuchen, Montezuma über die Gefahr, in der er bereits schweht, aufzuklären. Es ist auch tatsächlich keine Zeit zu verlieren, denn die Spanier sind bereits da. Die Situation erfordert hier eine Arie mit starker innerer Aufregung, voll Beklemmung. Sowohl Textdichter wie Musiker gehen auf die Situation kaum ein: Friedrich II. bringt eine höchst unzeitgemäße Betrachtung: »Ach, ein zu edler Mut irrt oft in seiner Güte«, und Graun macht darauf eine wehmutsvolle Melodie, die den Hörer von der Gefahr, in der die Mexikaner schweben, völlig abführt. Daß die Hauptschuld den Dichter trifft, ist zuzugeben, aber die Textworte sind im ganzen so unpersönlich, daß ein gehorener Dramatiker sie ganz in seiner Weise ausgelegt hätte. Hier ist es nun interessant zu sehen, daß Graun die dramatische Vernachlässigung gemerkt zu haben scheint und sich nur stärker an den Text band, als im Interesse der Situation richtig war. Im zweiten Teil, gerade als der Text »Bei ihrem schlimmen Rufe, sollten wir sorgsam wachen«, auch wieder, wenn auch nur entfernt, daran erinnert, in welcher Situation wir uns befinden, bringt Graun ganz plötzlich ein Allegro, das der Situation entspricht. Bald schwenkt er aber, als die Worte wieder betrachtend werden, in den Anfang ein, und man erhält das Schema der Da capo-Arie. Wenn irgendwo, dann sieht man hier, wie ganz äußerlich es mit der »Reform«, von der der Herausgeber wegen Einführung der einfachen Arie, der Cavatine statt der üblichen Da capo-Form redet, bestellt war. Wenn Friedrich II. die Da capo-Arie beseitigen wollte, so kam er zu dieser Forderung wohl vom Schauspiel, in dem der Mißbrauch à répéter quatre fois la même chose nicht existiert. Dramatisch kann man aber auf diese und jene Art sein, indem es vor allem darauf ankommt, die Situation zu erkennen und danach den Arientext zu richten. Übrigens, da der Herausgeber von »Vorläufer Gluck's« redet, gibt es auch noch in Gluck's Reformwerken Da capo-Arien, wie in der taurischen Iphigenia die Arien der Iphigenie (1. Akt, A-dur) und Orests (1. Akt, D-dur). Die Da capo-Form kann, gibt man überhaupt die Form der alten Oper zu, je nachdem vollständig am Platze sein.

Das gegebene Beispiel entschuldigt sich in erster Linie durch den Text. Ich möchte aber eines geben, in dem sich der Komponist ganz offenbar vergriffen hat. Es ist dies die Arie der Enpaforice im ersten Akt (S. 43). Friedrich II. zeichnete sie als feuriges, willensstarkes Mädchen, und gleich der Text ihrer ersten Arie ist danach auch angetan: »Ach, du kannst nicht ermessen, welch zehrendes Feuer mein Herz versengt, was es mir Leiden schafft«. Hier müßte die feurigste Liebesarie stehen, daß es uns gleich begreiflich wird, wie die Heldin sich später den Tod aus Liebe zu ihrem Verlobten gibt. Graun bringt eine Adagioarie, die nichts weiter als »schön«, im übrigen durchaus charakterlos ist. Sie gipfelt in dem Motiv:



Dieses tritt einmal sogar auf das Wort »leiden« ein. Man braucht dabei nicht an

ein allbekanntes Volkslied zu deuten, um die Melodie an dieser Stelle als in höchstem Grade verfehlt zu finden. Sicher, ein italienisches Publikum, das in solchen Fällen sehr kritisch war, hätte darüber Witze gerissen. Jedenfalls machen es derartige Stellen sehr begreiflich, wenn Graun bei seinen Zeitgenossen in erster Linie als »Lyriker« und nicht als Dramatiker in Ansehen stand. Was Graun als Dramatiker, wenigstens im Montezuma fehlt, ist der leidenschaftliche dramatische Schwung. Hierin versagt er im Laufe des Werkes mehr als einmal, indem seine Vorliebe für Zuckerwassermusik immer und immer wieder zum Vorschein kommt. Man kann dies, um nur noch ein Beispiel zu geben, an dem großen Liedduett zwischen Montezuma und Eupaforice im dritten Akt sehen, das den eigentlichen Höhepunkt bildet. Graun kommt auch hier über eine süße, aber weil immer ähnliche konventionelle Liebeslyrik nicht hinaus, und doch erforderten Text und Situation ganz andere Töne. Hier war der Musiker vor eine Aufgabe gestellt, die ihn reizen mußte, über das Alltägliche zu gehen; Graun aber versagt. Im zweiten, dem Allegroteil, steigt Graun einmal höher bei der kurzen Sequenzenstelle mit den Vorhalten (S. 183 oben), um aber gleich wieder in die Alltäglichkeit zu verfallen.

Scheinbar interessant sind Ähnlichkeiten Graun'scher Melodien mit solchen Mozarts, die darauf zurückzuführen sind, daß für Graun und Mozart die Italiener die gemeinsame Quelle waren. Die Arie der Erissena im ersten Akt (S. 86), das feinste und zarteste Stück der ganzen Oper, könnte beinahe Mozart geschrieben haben. Die Ähnlichkeit mit dem Thema des *As-dur-Andante* aus der *Es-dur-Sinfonie* ist augenfällig. Auch die Arie auf S. 77 weist auf Mozart hin; in ihr scheint das Thema zur Ouvertüre zu der Einführung aus dem Serrail vorgebildet zu sein. In dieser Arie findet sich übrigens einer der feinsten Züge in der ganzen Oper; im zweiten Teile, der das Gebet der Eupaforice an die Götter enthält, macht Graun einen überaus glücklichen Gebrauch von der Musik als einer Kunst, die Fernliegendes, noch gar nicht Geschehenes anzudeuten vermag. Es sind die rauen Unisonostellen, die zwischen die Worte der Flehenden gestellt sind, und die nichts anderes bedeuten, als daß die Götter die Bitten nicht erhören, die Flehende abweisen. Im übrigen macht Graun von dem Unisono einen viel zu häufigen, geradezu stereotypen Gebrauch, wie er auch in anderer Beziehung in seinen Mitteln oft der Gleiche ist. Für leidenschaftliche Stellen greift er gern immer zu den gleichen Mitteln, Tremolonoten mit heftigen Akzenten, mit denen er aber oft vortreffliche Wirkungen erzielt, wie in der Arie der Eupaforice (S. 134) und besonders des Cortez (S. 197) obgleich ja die Mittel bekanntlich nicht original sind.

Ganz bedeutend ist Graun als Deklamator. Ähnlich wie Holzbauer und andere Deutsche schenkt er dem Rezitativ eine besondere Aufmerksamkeit. Wie vortrefflich ist z. B. das Rezitativ der Eupaforice (S. 84), als sie von ihren Ahnungen erzählt, oder das auf S. 112, Takt 7—12, als Montezuma immer eindringlicher seine Stimme erhebt, eine Anwendung der Sequenz, die zwar nralt ist, aber, wenn bei passenden Stellen angewendet, zu den ewigen Mitteln der dramatischen Kunst gehört. Oder wie wahr wirkt auf S. 173 (zweiteletzter Takt) die Anwendung heller Akkorde nach dem trüben vorhergehenden, als Eupaforice ihrem Geliebten Mut zuspricht! Wenn sich das Rezitativ nicht immer zu musikalischer Bedeutsamkeit erhebt, so ist daran in erster Linie die zu große Ausführlichkeit, die Breite der Diktion des Dichters schuld, welche verhindert, daß der Musiker immer bedeutend sein kann. Der Gefahr des etwa Schablonenmäßigen entgeht Graun auch bei seinem Rezitativstil nicht. Er liebt es, überraschende Akkordfortschreitungen bei Schlüssen zu bringen, besonders wenn er die Rede des Partners einführt. Dies kann von vortrefflicher Wirkung sein, zu oft und mit zu offener Absicht wie bei Graun angewendet, erhält es etwas Schematisches, insbesondere wenn eine derartige Anwendung von Trugschlüssen gerade dann nicht eintritt, wenn sie die Situation nahe legen würde. So in dem Rezitativ auf S. 48 (System 4), als Montezuma in den Ruf ausbricht: »Himmel, zu welchem Grad versteigt sich dein Befürchten?« Hier bringt Graun den gewöhnlichen Kadenzschluß, und derlei Fälle können in Menge gegeben werden. Oder wie läßt sich Graun nach dem Liedduett die Wirkung eines fremden Akkordes entgehen, als plötzlich die Dienerin mit der schlimmen Botschaft in den Kerker stürzt, Momente, die sich kein echter Dramatiker je hat entgehen lassen.

Von all dem steht nun in der Einleitung zu dem Band sozusagen kein Wort, und der Versuch des Herausgebers, zu dem Werke eine Stellung zu nehmen, ist durchaus unzureichend. Er bleibt vorwiegend beim Formellen, mißt dabei Äußerlichkeiten, wie der Einführung der zweiteiligen Arie eine Wichtigkeit bei, die ihnen nicht im mindesten zukommt, und gelangt, sobald er sich auf das Gebiet historisch ästhetischer Kritik begibt, zu ungereimten Behauptungen. Als die ärgste, und zwar deshalb, weil sie unheilvolle Verwirrung anzustiften imstande ist, muß der Versuch bezeichnet werden, Graun in die Nähe Gluck's zu stellen. Auch die Kritik des Textbuches als »recht gut gelungenes« gehört hierher. In der besonderen Charakterisierung der Musik kommt der Verfasser über das Formelle wie über Werturteile, daß die oder jene Arie besonders »schön« oder »glücklich in der Stimmung« sei, nicht hinaus. Was daher den historisch ästhetischen Wert<sup>1)</sup> der Einleitung betrifft, so sind die Urteile entweder unhaltbar oder ungenügend. Zu loben ist der Revisionsbericht, mit dem sich der Herausgeber sehr große, vielleicht zu große Mühe gegeben hat. Auch der Übersetzung darf die Anerkennung nicht versagt werden. Nicht einverstanden kann ich hingegen mit der Aussetzung des Generalbasses sein. Nebenbei bemerkt, hätte in der Vorrede bemerkt werden sollen, nach welchem Grundsatz die Bässe in den Arien nur teilweise ausgesetzt sind. Die Aussetzung des Rezitativbasses müßte sich, wenn sie nicht als Übung in der Harmonielehre gelten will, der Situation anpassen, wie es in den Rezitativen des »Günther von Schwarzhurg« gezeigt wurde.

Leipzig.

Alfred Heuß.

## Musikberichte.

**Berlin.** Von all den Konzerten, die bereits in dieser Saison geboten wurden, interessiert an dieser Stelle am meisten das Konzert der »Barth'schen Madrigal-Vereinigung« (20. Oktober). Es wurden dargeboten Stücke von Sweelinck, Palestrina, Hassler, H. Chr. Haiden, Bateson, Gibbons, Scandello und Gastoldi. Das ganze Programm war mit großer Sorgfalt einstudiert und die meisten Stücke waren vortrefflich gelungen, was Reinheit der Intonation, Klarheit der Stimmenführung und Schönheit des Klangs betrifft. Die ganze Veranstaltung war derart, daß ein in alter Musik wenig erfahrener Zuhörer immerhin reichen Genuß und Anregung haben konnte. Nicht ganz so günstig war der Eindruck auf den Sachkenner. Für einen solchen bot das Konzert wenig Neues, und gab überdies in Auffassung und Ausführung Anlaß zu kritischen Bedenken. Zum Teil bestand das Programm aus hier schon oft vorgeführten, in der Wirkung wohlprohnten Stücken, war eine bequeme Erbschaft aus früheren Konzerten anderer Veranstalter: Scandello's »Bonzorno, madonna«, Gastoldi's »Tutti venite armati«, gehören hierher, auch Lasso's Landsknechtständchen als Zugabe gesungen, das übrigens doch wohl solistisch gedacht ist und einfach besetzt besser wirkt und am besten nur von Männerstimmen, einem Soloquartett gesungen wird. Mehrere andere Stücke waren der jetzt so leicht zugänglichen Sammlung von Barclay Squire entnommen und waren daher jedem Fachmann auch schon bekannt. Die wenigen Stücke, die wirklich hätten stark interessieren können, wurden leider nicht einwandfrei vorgetragen, hauptsächlich die Stücke von Sweelinck. Der prächtige achtstimmige 150. Psalm litt vor allem darunter, daß zu wenig Stimmen vorhanden waren. Bei einer nur einfachen Besetzung jeder Stimme wie hier, geht das Stück bei noch so guter Ausführung seines eigentlichen Hauptvorzuges verlustig, der mächtigen Klangfülle, die es an vielen Stellen entfalten sollte. Wenigstens die Außenstimmen, Baß

<sup>1)</sup> Das Referat von Carl Mennicke (Neue Zeitschrift für Musik, 1904, Nr. 40, weist in den biographischen Daten einige Fehler nach.

und Sopran sollten zum mindesten doppelt besetzt sein, damit bei den großen Steigerungen Reservekräfte vorhanden sind. Die einzelnen Stimmen sind in dem sehr langen und schwierigen Stück so sehr in Anspruch genommen, daß sie an Höhepunkten gar keine überschüssige Kraft mehr haben können. An solchen Stellen zeigt es sich, was manchmal ein Zuwachs von auch nur zwei Sängern bedeutet. Noch mehr hätten zwei andere Stücke von Sweelinck an den »Rimes italiennes« interessieren können, weil dergleichen Stücke meines Wissens hier noch nie aufgeführt worden sind. Um so mehr hätte der Dirigent sich aufs beste informieren sollen, wenn er anders den Ruhm eines Entdeckers in Anspruch nehmen will. Leider waren beide Stücke im Stil vergriffen; daß sie den Zuhörern ganz unverständlich blieben, kaum also nicht Wunder nehmen. Es sind Soloterzette, die mit aller Feinheit virtuoser Gesangkunst vorgetragen werden müssen. Dadurch, daß fünf Sängerinnen die dreistimmigen Stücke sangen, wurden die Konturen viel zu dick und grob — man denke sich ein Streichtrio von fünf Spielern gespielt, um einen Begriff von der Wirkung zu haben — zudem war das Ensemble lange nicht fein genug belebt, die begleitende Harfe nicht genügend feinfühlig und anschniegend. Eine andere Schwäche des Programms bestand darin, daß der Klang auf die Dauer etwas monoton wurde. Es gibt in der Kunst des Programmanstellens kaum eine schwierigere Aufgabe als die, eine größere Anzahl Stücke im a cappella-Stil so zusammenzustellen, daß der Hörer den Klang der unbegleiteten Stimmen auf die Dauer nicht ermüdend findet. Soll dies Ziel erreicht werden, so ist es nötig, auf alles das peinlich strenge Rücksicht zu nehmen, was Abwechslung und Steigerung schaffen kann. Stücke für hohe Stimmen müssen mit solchen für tiefe abwechseln, Soloquartette mit mehrfach besetztem Quartett, vielstimmige Stücke mit solchen für wenige Stimmen — überall müssen Kontraste im Klang geschaffen werden, neue Klangfarben zu hören sein. Dies war hier verabsäumt worden, die Klangfarbe des einen Stückes war so ziemlich gleich der des anderen. Es war schon ein Fehler, den Psalm von Sweelinck an den Anfang zu stellen, das Stück hätte, geschickt placiert, viel größere Wirkung machen können. Um Programme aufzustellen, die zur größtmöglichen Geltung kommen sollen, genügt es nun freilich nicht, ein paar schon bekannte Stücke und andere, wie man sie gerade in die Hand bekommt, zusammenzustellen, sondern es muß eine möglichst große Kenntnis der unermesslichen Literatur vorhanden sein, damit man aus vielem das beste und passendste wählen kann, sich nicht an wenigens zu klammern braucht. In diesem Punkt scheint Herr Barth zu fehlen. Er hat sich an eine Aufgabe gemacht, deren vollkommene Lösung nicht nur einen guten Musiker verlangt — ein solcher ist er, sondern auch einen tüchtigen Musikforscher und Kenner der alten Kunst —, als solchen hat er sich noch nicht gezeigt. Wenn er diesem Mangel nicht durch tiefe Studien abhilft, werden seine lobenswerten Bestrebungen nicht so segensreich sein, wie sie sein könnten.

H. Leichtenritt.

**Leipzig.** Von den bisherigen künstlerischen Ergebnissen interessierte am meisten das Auftreten der berühmten Tänzerin Miss Duncan, die im Neuen Theater mit Nikisch am Orchester einen ihrer Tanzabende veranstaltete. Was die Tänzerin will, ist unbedingt wert, ja notwendig, daß man sich damit ästhetisch befaßt, und der Aufsatz »Melodischer Tanz« von E. v. Hornbostel (Zeitschrift V. 11) hat auch positives Material hierfür gebracht. Über eine Frage wird kaum zu streiten sein: die Schönheit und der Adel der Bewegungen der Tänzerin, und was damit erzielt werden soll, ist ohne weiteres zuzugeben. Was aber Miss Duncan noch nicht ganz gelöst hat, ist das gegenseitige Verhältnis von Musik und Tanz, von Melodie und Bewegung. Miss Duncan gibt vor, ihre Bewegungen aus der Musik zu schöpfen, und streng genommen kann sie auch nur das wollen, wenn die gespielte Musik eine innere Berechtigung haben soll. Dies ist nun absolut nicht immer der Fall; neben Stellen, bei denen Musik und Tanz überaus harmonisch nebeneinander hergingen, gab es solche, die sich ausschlossen, indem sich die Tänzerin nur ganz lose an die Musik hielt und die Linien der Melodie kaum beobachtete: sie phantasierte, und dies stellt den Wert der Mitwirkung von Musik sogleich als illusorisch hin. Es handelt sich bei der ganzen Frage um eine neue Auslegung der Musik, um eine Exegese der Musik statt z. B. durch Worte, durch Bewegungen. Hierin verfährt die Tänzerin



nicht überall mit dem gleichen kritischen Verstande, und insofern hält sie nicht überall das, was sie verspricht. Die Tanzkunst nimmt hier zur Musik ungefähr die Stellung ein, wie etwa die Musik im Drama: sie muß sich an diese halten, wenn sie nicht Selbstzwecke verfolgen will. Den reinsten ästhetischen Genuß gewährte denn auch eine Studie ohne Musik, »Der Tod und das Mädchen«, weil hier die Bewegungen nicht in Kollision mit etwas anderem treten konnten. Daß Miss Duncan am Schlusse aus ihrer Rolle fiel, indem sie hinfallend einen Todesschrei ausstieß, konnte einen auf den Gedanken bringen, daß heute etwas in allen Teilen Stilvolles zu den Unmöglichkeiten gehört. — In der Oper ging als erste Novität der Saison Karl von Kaskel's Volksoper »Der Duse und das Babel« (Text von W. Schriefer und A. M. Kolloden) über die Szene, die an anderen Orten zwar bereits aufgeführt, hier in einer Umarbeitung erschien, die in einer dem Werke unhodignt förderlichen Zusammenziehung des zweiten und dritten Aktes besteht und insbesondere die höchst unglaubliche Person der Gemma in den Hintergrund stellt. Man könnte über das Werk zur Tagesordnung schreiten, wenn es nicht wieder einen Zug unserer Zeit in offenkundiger Weise zeigen würde, das Verlangen nach Volkstümlichkeit, nach Volkskunst. Es ist ein Faktor in unserer ganzen Kunst, mit dem man vorläufig allerdings nur kulturhistorisch, nicht ernstlich künstlerisch, rechnen kann. Denn was bis dahin aus volkstümlicher Kunst geleistet wurde, hat mit echter Kunst immer noch sehr wenig zu tun, was sowohl die volkstümlichen Opern vom Schlage des Bärenhäuter usw. als die Ergebnisse des Scherl'schen Preisliederaus Schreibens zeigen. Man ist vorläufig noch nicht einmal über die Versuche hinausgekommen, wie man volkstümlich sein will man »will« und mit dem Willen hat es in der Kunst sowieso seine eigene Bewandnis, denn Kaskel's Versuch, echte Volkslieder in die höchst kärgliche Handlung hineinzuweben, scheint mir gegenüber den Bestrebungen S. Wagner's u. a. eher ein Rückschritt als ein Fortschritt zu sein und noch viel mehr Tastendes an sich zu haben. Für eine echte musikalische Volkskunst bringt überhaupt die gegenwärtige Musik wenig mit, die Hauptbedingungen fehlen, nämlich starker Melodienschwung und gesundes, energisches rhythmisches Gefühl, die die alles überwuchernde Harmonik ganz ins Hinterreffen gestellt hat. Das Einfügen von Volksliedern zeigt deutlich genug, daß man wohl weiß, woran man arm ist. Aber in der Umgebung von moderner Chromatik und Instrumentation haben sie nicht einmal die gewünschte Wirkung. Äußere Kompromisse zu schließen, hat immer seine Haken; jedenfalls hat man damit noch nie ein Kunstwerk geschaffen.

A. Heuß.

**München.** Den äußerst interessanten Versuch, alte deutsche Volkslieder und Balladen zur Laute zu singen und so die Wiedergewinnung eines gar köstlichen Besitztums unserer Nation anzubahnen, machte Herr Robert Kothe jüngst in einem eigenen Konzert, das, wie sein Veranstalter ausdrücklich betont, nur als eine Art Notbehelf diene, um weitere Kreise zu gewinnen. Herr Kothe, der einen äußerst sympathischen Tenor besitzt, begleitete sich selbst, zwanglos in einer Art Joppe, gewissermaßen als fahrender Geselle vor das Publikum tretend, auf einer von Johann Georg Stauffer 1851 gebauten Gitarre. Die Begleitung zu den einzelnen Stücken hatte der Münchener Kammermusiker Heinrich Scherrer, ein genauer Kenner des Instruments, gesetzt, indem er alte Lautenbegleitungen der ziemlich gleichklingenden Spielart der Gitarre anpaßte. Daß er hierbei dem modernen Harmoniegefühl allzuviel Rechnung zu tragen suchte und dadurch den eigenartigen Reiz der alten Begleitungen vielfach zerstörte, sei nicht verschwiegen. Herr Kothe, der vor dichtgedrängtem Saale unter größtem Beifall eines vornehmlich aus den akademischen Kreisen zusammengesetzten Publikums sang, trug folgende Lieder vor: »Susani« (»Seraphisch Lustgart« 1635), »In den Rosen« (Niederrheinisch, Ende des 15. Jahrh.), »All mein Gedanken« (Lochheimer Liederbuch), »Drei Laub auf einer Linde« (Forster'sches Liederbuch), »Gar hoch auf jenem Berge« (16. Jahrh.), »Feinstiechen du sollst mir nicht barfuß gehn« (Kuhländisches Volkslied), »Die schwarzebraune Hexe« (1700, Jägerlied), »Vom Wasser und vom Wein« (Scherzhafte Kampflied 1530), »Et wassen twe Künnigeskinner« (Niederdeutsch), »Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht« (Rheinisch), »Muß i denn« (Schwäbisch), »Spinn, spin« (Clevisch), »Der Tod von Basel« (ca. 1657), »Ich

*ging einmal spazieren*« (Spottlied), »*Wer ist der Beste*« (Schlesisch). Ohne Zweifel wäre es wünschenswert, wenn in unserer Hansmusik das Singen zur Laute, das den Volksliedern angemessener als die Klavierbegleitung ist, wieder eifrig gepflegt würde.

Edgar Istel.

**Stuttgart.** Einen hohen Kunstgenuß gewährte der am 13. Oktober von den Herren Wendling, Künzel, Presuhn und Seitz gegebene erste Kammermusikabend, welcher uns neben dem Schnbert'schen C-dur-Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli einige hier noch unbekannte Kompositionen Felix Weingartner's brachte, die uns so sehr interessierten, als der Komponist persönlich dabei mitwirkte. Im Mittelpunkt des Interesses stand sein E-moll-Sextett für Klavier, 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Baß, eine vom Temperament des Südländers durchglühte Komposition, deren erster Satz, ein Allegro, durch vorzügliche Klarheit der Entwicklung mit einem herrlichen Violinthema direkt zündend wirkt. Die übrigen Sätze, Allegretto, Adagio, Allegro molto moderato erfordern angesichts ihres eminent farbenreichen Tonkolorits öfteres Hören und eingehenderes Studium, um einen endgültigen Eindruck zu gewinnen, jedenfalls aber fehlt ihnen zuweilen der einheitliche Fluß. Das Werk im ganzen jedoch verrät vor allem den sonnerinen Beherrscher des technischen Apparates, bei welchem sich reiches Können mit Geist und edler Empfindung verbindet. Die Aufnahme des Werkes seitens der zahlreichen Zuhörerschaft war eine begeisterte. Auf dem Gebiet der Vokalkompositionen scheint Weingartner's Stärke weniger hervorzutreten; die von Hofopernsänger Weil mit schöner Stimme und ausdrucksvoll vorgetragene Ballade »Die tote Erde«, gedichtet von Karl Spitteler, sowie die Lieder: »Wenn schlanke Lilien wandelten« und »Ich denke oft ans blaue Meer«, beide gedichtet von Gottfried Keller, sind recht wohl geglungen, doch nicht besonders eindrucksvolle Erzeugnisse. Das Lied »Ich denke oft ans blaue Meer« mußte übrigens, dank des vorzüglichen Vortrags, wiederholt werden.

Hervorzuheben wäre ferner ein am 17. Oktober von unserem ausgezeichneten ersten Pianisten, Professor Max Pauer, zugunsten der Abgebrannten von Ilfeld und Binsdorf gegebener populärer Beethovenabend, wobei die Sonaten C-moll, as-dur, cis-moll und C-dur (Waldsteinsonate), sowie das Rondo a capriccio G-dur, Andante F-dur und 32 Variationen c-moll zum Vortrag kamen. Solche Programme sind für ein Volkskonzert die denkbar besten und instruktivsten, indem sie direkt erziehend und bildend wirken, sofern Musikstücke, die zu den wertvollsten Schätzen der musikalischen Laienwelt gehören, durch einen berufenen Fachmann zu einer mustergültigen Vorführung gelangen. Die überaus zahlreiche, dankbare Zuhörerschaft lohnte Professor Pauer durch langanhaltende Beifallsbezeugungen. Man kann nur wünschen, daß Volkskonzerte mit derartigen klassischen Programmen allerorten Nachahmung finden möchten.

Die Oper brachte uns am 19. Oktober zwei Einakter als Novitäten, zuerst die »Abreise« von Engen d'Albert. Das Werk, auf anderen deutschen Bühnen schon längst mit Erfolg aufgeführt, machte auch hier durch die überaus feine musikalische Komposition einen recht günstigen Eindruck. Als zweite Novität erschien der Einakter »Die Freier«, nach dem Frühlingspiel »Im Stöckelschuh« von Gustav Klitische bearbeitet und komponiert von Alfred Schattmann. Dieses bei uns als Uraufführung erschienene musikalische Lustspiel hatte einen günstigen Erfolg zu verzeichnen und dürfte sich wohl auch längere Zeit im Opernrepertoire halten. Die Handlung ist höchst einfach. Drei Männer, ein gelehrter Magister, ein süßlicher Junker und ein »schneidiger« Offizier bewerben sich um die Gunst einer hübschen, jungen und reichen Witwe, welche sich selbstredend nach kurzer Überlegung für den letzteren entscheidet. Die beiden anderen, namentlich der Magister, spielen eine unverkennbare »Beckmesserrolle«, die, wenn auch sicher unabsichtlich, in der fein und zierlich ausgearbeiteten, natürlichen Empfindung kennzeichnenden Musik des talentvollen Komponisten zuweilen zum Ausdruck kommt. Im großen ganzen aber lebt in derselben ein guter Teil selbständiger Schaffenskraft, welche noch auf weitere tüchtige Erzeugnisse schließen läßt. Die kgl. Hofkapelle interpretierte das Werk wohl ganz nach den Intentionen des Schöpfers, die Darsteller befriedigten fast durchweg.

Otto Buchner.

## Vorlesungen über Musik.

Nachtrag zu den Vorlesungen an Hochschulen.

**Berlin.** An der Lessing-Hochschule hält Dr. G. Münzer einen Vortragzyklus über Beethoven's Leben und Werke.

**Erlangen.** Prof. Öchsler: Geschichte des evangelischen Kirchengesanges (1 St.).

**München.** Prof. Dr. A. Sandberger: Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas von den Anfängen bis zur Gegenwart. — Dr. Kroyer: Geschichte des Oratoriums von Händel bis zur Gegenwart. Übungen: Historisch-kritische Lektüre neuer musikgeschichtlicher Literatur in Auswahl. — Dr. von der Pforten: Entwicklungsgeschichte der Oper von ihrem Ursprung aus der klassischen Tragödie bis zum modernen Musikdrama.

**Münster.** Dr. Niessen: Musikalische Formenlehre als Einführung zum Verständnis von Werken der Tonkunst.

**Basel.** Dr. R. Nef hält an der Allgemeinen Musikschule Vorträge über: Grundzüge der Musikgeschichte.

## Nachrichten von Hochschulen, Lehranstalten und Vereinen.

**Paris.** La section de musique dirigée par M. Romain Rolland, à l'Ecole des Hautes-Etudes sociales (rue de la Sorbonne), reprendra ses cours et concerts le 7 novembre. En voici la programme: La Musique du VI<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle, par M. A. Gastoné, professeur à la Schola Cantorum. — La condition sociale des musiciens, du V<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, par P. Aubry, archiviste-paléographe, directeur de la Tribune de Saint-Gervais. — L'ancienne Chanson monodique française, par M. Tiersot, sous-bibliothécaire du Conservatoire nationale de Musique. — Les Musiciens français de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, par M. Henry Expert, professeur à l'Ecole Niedermeyer. — Lulli, par M. Maurice Emmanuel. — La Musique anglaise au XVII<sup>e</sup> siècle, par M. Paul Landormy. — Les œuvres de clavecin de J. S. Bach et les Clavecinistes du XVII<sup>e</sup> siècle, par M. Pirro, professeur à la Schola Cantorum, membre de l'IMG. — L'Orchestre symphonique et l'Orchestre dramatique, de Haydn et Gluck (avec auditions orchestrales) par le cours d'ensemble orchestral de M. F. de Lacerda, par M. de Lacerda. — Grétry, par M. Romain Rolland. — Les Noël's français au XVIII<sup>e</sup> siècle, par M. Helouin, critique musical. — Liszt, par M. Jean Chantavoine. — La Musique russe, par M. Calvocoressi. — Musique française contemporaine, explication d'auteurs, par M. Louis Laloy, rédacteur en chef de la Revue musicale. — Analyse de diverses formes musicales, par M. Vincent d'Indy directeur de la Schola Cantorum. — Esthétique des différentes méthodes de chant ancien et moderne (auditions par M. Engel et M. Jean Bathory. J.-G. P.

## Notizen.

**Basel.** Die Allgemeine Musikgesellschaft Dir. H. Suter) gedenkt u. a. folgende Werke anzuführen: G. Gabrieli, Sonata pian e forte; J. S. Bach, Brandenburgisches Konzert Nr. 2 und Klavierkonzert D-moll; R. Strauß, Sinfonia domestica; Hausegger, Wieland der Schmied, Mahler, V. Sinfonie.

**Berlin.** Prof. Dr. H. Reimann führte die Entwicklung der Orgelmusik bis zu S. Bach in Werken von G. Gabrieli, Merulo, Frescobaldi, Fasolo, André Raison, Bassani, S. Lohet, J. Krieger, Pachelbel, Joh. M. Bach, Buxtehude, Gio. Guarni, Le Begue, M. A. Charpentier, Zipoli, G. Muffat, Couperin, Rameau und J. S. Bach vor.

Hier hat sich nach dem Beispiel von Barmen und Dresden ein aus Arbeiterklassen bestehender gemischter Gesangsverein »*Berliner Volkschor*« gebildet, der als erstes Werk Schumann's »Paradies und Peri« zur Aufführung bringen will. Werke von Händel oder Haydn würden für den Anfang wohl eher am Platze sein.

**Breslau.** Der »*Bohn'sche Gesangsverein*« veranstaltet auch dieses Jahr vier historische Konzerte. Das erste wird den »Humor in der deutschen Oper« mit Stücken von der Mitte des 18. bis zu der Mitte des 19. Jahrhunderts behandeln. Das zweite Konzert bringt »Deutsche Kinderlieder aus alter und neuer Zeit«, das dritte »Shakespeare in der Musik«. In dem letzten Konzert, das zugleich das 100. historische Konzert des Vereins ist, soll ein kurzer Überblick über »das weltliche deutsche Lied von 1550 an bis zur Gegenwart« gegeben werden. Aus Anlaß dieses Jubiläumskonzertes erscheint eine Festschrift mit einer Chronik des Vereins, sämtlichen Programmen usw.

**Dresden.** Herr Dr. Curt Benndorf ist als Kustos der musikalischen Abteilung der Kgl. Bibliothek ausgeschieden. An seiner Stelle wurde Herr Arno Reichert ernannt.

**Essen.** Der *Essener Musikverein* plant für die Saison 1904/05 folgende Novitäten: Wolf-Ferrari, »*La Vita nuova*«; d'Alhert, »An den Genius von Deutschland« für Chor und Orchester (Uraufführung); J. S. Bach, Sinfoniesatz mit konzertierender Violine; Berlioz, »Beatrice und Benedikt«, komische Oper; Rameau und Gluck, Ballettsuiten; Händel, Orgelkonzert.

**Köln.** Die *Güterzenich-Konzerte* bringen diese Saison u. a. folgendes: Mahler, V. Sinfonie (Erstaufführung); Händel, Judas Maccabäus; A. Strauß-Abend (mit Sinfonia domestica); Bach: Matthäuspassion.

**München.** Die Ortsgruppe München des *Allgemeinen deutschen Musikvereins* plant für die nächste Zeit einen Bach-Abend, in dem drei Kantaten des Meisters zur Aufführung kommen werden. In einer Reihe von »intimen« Musikabenden sollen vorwiegend neuere Kompositionen einheimischer Tonsetzer zur Wiedergabe gelangen, Vorträge gehalten und auf bedeutende Novitäten, die in Münchener Konzertsälen erscheinen, hingewiesen und vorbereitet werden. Die von der Ortsgruppe gegründete »Musikalische Volksbibliothek« ist in kurzer Zeit ansehnlich gewachsen und hat unter Beihilfe des Vereins für volkstümliche Kunstpflege sogar ein eigenes Heim erhalten.

**Neapel.** Der Nationalbibliothek zu Neapel ist unter dem Namen *Lucchesiana* eine drei Säle umfassende, auf das Theater und seine Geschichte bezügliche Spezialbibliothek angegliedert. Sie stammt aus dem Besitz des verstorbenen Grafen Edoardo Lucchesi-Palli, der sie dem Staate zum Geschenk machte und ihr zugleich eine Rente aussetzte mit der Bestimmung, sie nach und nach durch Anschaffung historischer und moderner Novitäten zu erweitern.

**Paris.** Die »*Schola cantorum*« hat für ihre Konzerte in dieser Saison die Aufführung folgender Werke geplant: Bach: Weihnachtsoratorium und Matthäuspassion; Méhul, Ariodant; Gluck, Iphigenie in Aulis und als interessantes Experiment Monteverdi's *Incoronazione della Poppea* in der Bearbeitung Vincent d'Indy's. Die Aufführung des »Orfeo« Monteverdi's ist vergangene Saison erfolgt.

## Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

(Die mit † bezeichneten Schriften werden besprochen werden.)

**Altenburg, W.**, Die Klarinette. Ihre Entstehg. u. Entwickl. bis zur Jetztzeit in akust., techn. u. musik. Beziehg. IV, 46 S. gr. 8°. Heilbronn, C. F. Schmidt 1904. *M* 1,50.

**Barth, Ad.**, Über die Bildung der menschlichen Stimme. Leipzig, J. A. Barth. 8° mit 13 Abbildungen.

† **Batka, R.**, Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen. Prag, J. G. Calve'sche Hof- u. Univers.-Buchhdlg. 8°. 32 S. mit Abbildungen.

† **Berlioz, Hector**, Literarische Werke. 1. Gesamtausg. 3. u. 4. Bd. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Je *M* 5,—.  
3. Vertraute Briefe. Aus dem Franz. v. Gertr. Savič. VIII, 200 S. 1904. — 4. Neue Briefe. Aus dem Franz. v. Gertr. Savič. VIII, 259 S. 1904.

**Bosquet, E.**, Moderne Technik der Klaviervirtuosen. (In franz., deutscher n. engl. Sprache.) II, 80 S. 4°. Brüssel, Schott Frères. 1904. *M* 6,—.

**Bruinier, W.**, Das deutsche Volkslied. Über Werden und Wesen des deutschen Volksliedes. 2. Aufl. Leipzig, B. G. Teubner. kl. 8°. 1904.

Behandelt einzig die literarische Seite des deutschen Volksliedes.

**Buckley, Roh. J.** "Sir Edward Elgar". London and New York, John Lane, 1904. Crown 8vo. 26.

Elgar, however much discussed, is distinctly eminent. His art-value is matter of opinion, but as an example of self-help that has sprung up among the wolds and elms of a western county, he is doubtless admirable. He is therefore too good to be represented by a downright silly book, which if it has any effect must harm him. The autograph selected for frontispiece reads, "Ich habe nicht vergessen. Home on Monday and then! Yours Edw. Elgar". The biographer might just as well have written, "Chops and tomato sauce". Half of the preface (preluding what is in the book) is occupied with dreary old contentions about the dreary old subject of "consecutive

fifths". It is true that at the date of Elgar's birth, western-county musicians were, under certain influences, much addicted to this subject; indeed they flew to it as flies to a fly-paper. But we are 47 years older, and not living in Worcestershire. For style this is a fair specimen (speaking of E. the son of a country organist): — "At 15 Edward Elgar left school, and at the instance of a legal friend of the family entered a solicitor's office, with the object of becoming a lawyer, versed in the quilllets and quill-dets of the English code, and possibly not altogether without an eye on the woolstack, a peerage, and final termination in the odour of sanctity and the House of Lords". The feeble-jocular runs all through the book, which contains petty anecdote and paltry sayings. Opposite p. 20 is a very commonplace boyish essay in composition. Musically and regarding the real works, the biographer seems to have no capacity to follow the composer. This series ("Living Masters of Music") is advertised to be written by those who personally know the artists written about. But brains must accompany acquaintance. Could not Bantock of Birmingham have written about Elgar? The present book is extremely provincial, and extremely unsatisfactory. Fortunately the rest of those advertised seem to be in safe hands. C. M.

† **Capellen**, Die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 1904. *M* 2,—.

† — Die Freiheit od. Unfreiheit der Töne n. Intervalle als Kriterium der Stimmführung, nebst e. Anh. gr. 8°. Ehenda 1904. *M* 2,—.

**Challiers, E.**, Großer Frauen- und Kinderchor-Katalogm. Anh. Terzette (3 gemischte Stimmen, 3 Männerstimmen). Alphabet. geordn. Verzeichnis sämtl. Chöre u. Terzette m. n. ohne Begleitung. 166 S. Lex.-8°. Gießen, E. Challier 1904. *M* 9,—.

**Chamberlain, H. St.**, Richard Wagner. 3. Aufl. XVI, 526 S. m. 1 Bildnis. Lex.-8°. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann 1904. *M* 8,—.

**Deutsches Kammersbuch.** Historisch-kritische Bearbeitung, besorgt von Dr. K. Reifert. IX. Aufl. Freiburg i. B. Herder'sche Verlags-handlung. 1904. XII u. 707 S.

**Dresler, Frd. Ang.** Moltke in seiner Häuslichkeit. Berlin, Fontane & Co. 1904. 8<sup>o</sup>. 157 Seiten.

Das Buch interessiert an dieser Stelle durch genauere Mitteilungen, welchen Anteil Moltke an der Musik nahm. Moltke liebte die Musik am meisten zu Hause und ließ sich solche überaus häufig vorführen, ihr mit ungemeiner Aufmerksamkeit zuhörend. Der Komponist Dresler, der die Hausmusikabende arrangierte, weiß manches Interessante zu berichten. Ein ausdrucksvolle Melodie war Moltke die Hauptsache, Brahms, den späteren Wagner, auch Chopin liebte er nicht. Sein Gehör war ungewöhnlich scharf und zart, die hohen Töne der Geige, die er sonst vor allem liebte, berührten ihn sehr unsympathisch usw. Eine nicht uninteressante Hofsitte erzählte Moltke über die Hofkonzerte, daß „ans der Zeit Friedrich's des Großen her eine Bestimmung galt, nach der die fremden Künstler Geschenke erhielten, die einheimischen dagegen eine kleine Geldentschädigung von einem Friedrich's (er jetzt 17,50 Mk.). Niemand durfte dieses Honorar zurückweisen, und alle mußten eine Quittung über den Empfang anstellen. Erst Kaiser Wilhelm II. hat diese Sitte, die oft große Verwunderung erregte, abgeschafft.“

**Eichberg, Rich. J.,** Die Beziehung zwischen Kirchenliedern u. Kirchengeräten. Eine kulturhistorische Studie. Gr. 8<sup>o</sup>. Berlin, Köppen. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.) M —, 60.

**Guillemin, A.** Les premiers éléments de l'acoustique. Paris, F. Alcan, 1904, 378 S. u. 53 Figuren.

Der Zweck dieses Werkes ist nicht, wie man dem Titel nach zunächst glauben könnte, der, gleich den üblichen Lehrbüchern oder Leitfäden die wichtigsten Tatsachen und Probleme der musikalischen Akustik in einer allgemeinen Übersicht darzustellen. Das Buch ist vielmehr ausschließlich für den erfahrenen Sachkenner geschrieben und behandelt lediglich die persönlichen Anschauungen des Verfassers über einige ganz spezielle, freilich besonders wesentliche Punkte der musikalischen Akustik.

Im ersten Abschnitte kommt Verfasser zu dem Resultat, daß das Pythagoreische Komma und andere gebräuchliche „Ein-

heiten“ zu beseitigen und durch eine neue, das „Millisavart“ bzw. das „Savart“ zu ersetzen seien. Das Millisavart wird gleich  $\frac{432}{434} = 1,00230$  genommen. Die weitere Deduktion über seinen Wert und seine Verwendbarkeit führt zur Aufstellung eines neuen „internationalen“ Kammertones von 434,3 Schwingungen. Die beiden folgenden Teile des Buches beschäftigen sich mit dem Studium der Zweiklänge und der mit diesen verbundenen sekundären Klangerscheinungen. Die hier in Frage kommenden Probleme werden mehr vom Standpunkte des Physikers als von dem des Musikers behandelt. Was beispielsweise die Konsonanz und Dissonanz betrifft, so faßt Verfasser diese Begriffe fast noch physikalischer auf als Helmholtz und ignoriert die erheblichen Fortschritte, die wir insbesondere den psychologischen Untersuchungen C. Stumpf's verdanken, völlig. Der vierte Abschnitt des Buches betrifft das wichtige Kapitel der Leiterbildung und der temperierten Stimmung. Auch hier bringt Verfasser viel Eigenes und Neues. Überhaupt wird derjenige, welcher sich für die psychophysiologische und physikalische Seite der Musikwissenschaft interessiert, manches Anregende in dem Buche finden, weniger wer sich mit Musik nur des Kunstgenusses wegen beschäftigt. K. L. Schaefer.

† **Jentsch, E.,** Musik u. Nerven. I. Naturgeschichte des Tonsinns. Wiesbaden, J. B. Bergmann. 1904. gr. 8<sup>o</sup>. 46 S.

**Kandeler, Ulr.,** Die Elemente der Tonbildung m. Berücksicht. der Frauenstimme. 23 S. 8<sup>o</sup>. Dresden, Holze & Pahl 1904. M —, 60.

**Kienzl, Dr., Wilhelm.** Aus Kunst und Leben, gesammelte Aufsätze, 8<sup>o</sup>, IX u. 329 S. Berlin, Allgemeiner Verein f. Deutsche Literatur, 1904. Mk. 5 (6,50).

Die liebenswürdig und anregend geschriebene Essaysammlung, eine Art Fortsetzung der „Miscellen“ (1886), enthält eine reichhaltige Auswahl aus im Laufe der letzten 16 Jahre verfaßten Studien, Aufsätzen, Kritiken aus den verschiedensten Gebieten der Tonkunst. K. weiß musikalästhetische Fragen vortrefflich in einer im guten Sinne populären Art zu behandeln, so die Fragen der „Originalität“, der „modernen Musik“, „Einiges über die schöpferische Tätigkeit des Musikers“ n. a. im ersten, entschieden besten Abschnitte „Allgemeine Betrachtungen über Kunst und Kunstschaffen“. Ihm folgt „Dramaturgisches“,

dann kritische Einzelanalysen älterer berühmter, sowie neuerer, deutscher, italienischer und französischer Opern der Gegenwart, endlich eine kleine Serie knappster, z. T. hübscher Musikermographien, endlich »Erinnerungen und Erlebnisse« (an Wagner, Hamerling n. a.) Der frische, warme und milde urteilende Ton des Buches nimmt ohne weiteres ein und läßt vieles, wo man sich, wie bei Belobigung der Wieshadener Festspiele in musikalischer Hinsicht, bei Ernstnahme so billiger patriotischer Effektopern wie Zöllner's »Überfall«, bei der alten, wieder angetischten Mär vom »reflexionslosen« Mozart, usw. zum Widerspruch gereizt wird, rascher vergessen. Die »gesammelten Studien« wachsen sich in unserer schreihseligen Zeit nachgerade beängstigend aus. Es hätte auch diesem Buche nichts geschadet, wenn ein großer Teil der nur dem Tage dienenden Opernkritiken weggelassen wäre, ebenso die stellenweise recht reportermäßig-feuilletonistischen Erinnerungen an London und Italien. Not täte uns da freilich ein geschichtskundiger, zweiter Burney als »Musikalischer Reisender«. Schade, daß uns Kienzl neben Joh. Strauß nicht auch eine kleine Brucknermonographie geschenkt hat. Vielleicht tut er es später; gerade über diesen ebenfalls durchaus österreichischen Dialekt redenden Meister sind wir arm an ausgeführten Abhandlungen, denn das Brunnersche Büchlein genügt längst nicht mehr. Neben dem ersten Abschnitte wird man namentlich »Die Zukunft der deutschen Oper«, die Analysen von Wolf's »Corregidor«, »R. Wagner als Mensch« als anziehende, wenn auch wieder wie Kienzl's ganze Schreibart nirgends tiefer gehende, kleine Studien bezeichnen. W. Niemann.

**König, A.**, Der deutsche Männerchor. III, 128 S. Köln, H. vom Ende 1904. *M.* —, 50.

**Kramer, O.**, Einführung in das Bühnenweih-Festspiel »Parsifal« v. Richard Wagner. Szenisch u. musikalisch erläutert. 8°. Wiesbaden, Bechtold & Co. *M.* —, 10.

— Einführung in die Trilogie »Der Ring des Nibelungen« v. Richard Wagner. Szenisch u. musikalisch erläutert. 4 Hefte. 8°. Wiesbaden, Bechtold & Co. Je *M.* —, 10.

† **Küffner, K.**, Die Musik in ihrer Bedeutung n. Stellung an den bayrischen Mittelschulen. Teil II. Gedanken u. Vorschläge zur Organi-

sation des Gesangunterrichtes. 8°. Nürnberg (Koch). *M.* 2,—.

**Manz'sche Gesetzausgabe.** Das Gesetz vom 26. Dez. 1895, R.G.B. Nr. 197, betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur, Kunst und Photographie. Mit Materialien u. Anmerkungen herausgegeben von Dr. A. Freih. v. Seiler. Wien 1904. Manz'scher Verlag. kl. 8°. VIII n. 241 S.

**Müller-Brunow**, Tonbildung od. Gesangunterricht? Beiträge zur Aufklärg. üb. das Geheimnis der schönen Stimme. I. Tonbildung od. Gesangunterricht? II. Tonbildung. Die richt. Erziehg. der menschl. Stimme zum Kunstgesange nach den Grundsätzen des primären Tones, zugleich Studien f. Sänger, Sangesbegeisterte u. Redner. 4. Aufl. 71 S. m. Bildnis. Lex.-8°. Leipzig, C. Merseburger 1904. *M.* 2,25.

**Musikführer**, der. kl. 8°. Leipzig, H. Seemann Nachf. *M.* —, 20.

192. Volbach, Dr. Fritz, Giuseppe Verdi. Quattro pezzi sacri. 18 S. 1904.

**Newmarch, Rosa.** »Henry J. Wood«. London and New York, John Lane, 1904. Crown 8vo. 2/6.

Mrs. Newmarch edits a series of »Living Masters of Music« of which this is no. 1 (for no. 2 see »Buckley« above). She has never been so mordantly witty, so perversely engaging, so neatly comprehensive, as in this brochure-life of a contemporary conductor, — a task in fact very difficult to plan and fill in. Though W. is her hero and intimate acquaintance, she never forces a card; with the result that she gains assent to all she says. The book is tactful, and the subject very interesting. It will have a large sale. C. M.

† **Paul de Wit**, Katalog des musikhistorischen Museums von P. de Wit, Leipzig. Mit zahlreichen Abbildgn. Leipzig, 1904. Paul de Wit. 8°. 207 S.

**Piracy of Musical Publications.** Report of Departmental Committee. London, Eyre & Spottiswoode, 1904. Royal folio, pp. 85. Price 10½ d. Report to Parliament of mixed Com-

mittee appd. by Sec. of State, Home Dept. Contains majority report (4), minority report (1), and evidence in full. See article "Music Piracy" for circumstances.

**Post, H.,** Reform des protestantischen Kirchen - Gemeindegesanges in Deutschland. Berlin und Leipzig, Schuster & Löffler. (Abdruck aus der Kunstzeitschrift »Die Musik«.)

Die Schrift, die von eingehenden Studien auf dem Gebiete des Choralis zeugt, verdankt ihr Entstehen dem Wunsche des Verfassers, den rhythmischen Choral in einer einheitlichen Form für das ganze evangelische Deutschland zur Geltung zu bringen.

Nachdem Süddeutschland angefangen hat an Stelle des isometrischen (ausgeglichenen) Kirchengesanges, wie ihn hauptsächlich der 30jährige Krieg verschändete, wieder die alten rhythmischen Melodien einzuführen, gibt es jetzt wohl nur wenig neue Choralbücher, in denen nicht wenigstens im Anhang einige rhythmische Formen dargeboten werden. Aber es herrscht ein erschrecklicher Mangel an Übereinstimmung. Grund: Man ist darüber noch nicht einig geworden, wie man die alten Melodien rhythmisch zu gestalten und zu taktieren hat. Es kommt dem Verfasser nun darauf an, eine Fassung zu gewinnen, die Takt und Rhythmus der alten Choräle scharf bezeichnet und dabei dem Bewegungsbilde entspricht, das dem Komponisten vorgeschwebt hat. Um die Unzulänglichkeit der alten Melodienaufzeichnung zu zeigen, gibt Post zunächst kurz die Entwicklung der Notenschrift. Anfangs gab es nur eine Choralnote. Auch nach Aufkommen der Mensuralnoten kannte man längere Zeit den Verlängerungspunkt noch nicht, man half sich mit den zu Gehote stehenden Mitteln. Die Wacht am Rhein z. B. würde in der damaligen Zeit so ausgesehen haben:

Es haust ein Ruf wie Donnerhall usw.

Die ganze Note mit nachfolgender halben soll also den Wert von nur zwei halben haben. Diese Schreibweise lebt übrigens heute noch als Triole fort. Auch Pausen fehlten. Als sich das Bedürfnis nach ihnen einstellte, kam die Fermate auf, deren Wert vom Rhythmus des ganzen abhing. Die Sänger mußten manches aus eigenem Können zur vollkommenen Wiedergabe des unvollkommenen Melodienbildes dazu tun. Schließlich stellten sich die Taktstriche ein. Aber ihre falsche Anwendung bei den alten Chorälen öhne Berücksichtigung der Triole, ohne Ergänzung der fehl-

enden Pausen ist im höchsten Grade verhängnisvoll geworden und noch heute nimmt man die oft sinnlose Takteinteilung hin, als ob sie vom Komponisten selbst herrühre.

Post geht nun von folgenden Sätzen aus: Die Taktstrichsetzung wird nur dann befriedigen, wenn sie . . . dem metrischen Rhythmus des Liedtextes entspricht.

Beim Kirchenliede wie bei jedem Strophenliede ist metrisches Skandieren das einzig wahre (im Gegensatz zu der oft geforderten logischen Betonung, die ja in den einzelnen Strophen fortwährend wechselt).

Von der Bildung des Verses durch zwei- und dreiteilige Versfüße ausgehend, findet Post das Gesetz einer neuen Gruppierung: die Versfüße II. Ordnung. Ein Beispiel wird am besten erklären, was er darunter versteht. In dem Kinderliedchen »Fuchs, du hast die Gans gestohlen« wird die erste Zeile durch vier Trochäen gebildet:

Versfüße II. Ordnung:

Fuchs, du hast die Gans gestohlen

Versfüße I. Ordnung:

Fuchs, du hast die Gans gestohlen.

Jeder Trochäus wird also als Einheit betrachtet und zwei Trochäen bilden einen neuen Trochäus II. Ordnung. Nach diesen Versfüßen II. Ordnung richtet sich der Takt. Die Regel ist nun: Der Taktstrich hat vor der Arsis II. Ordnung seinen Platz. (Für die musikalische Textbehandlung ist diese Entdeckung der Versfüße II. Ordnung eigentlich nichts neues; sie hat ihre Bestätigung im Gebrauche der zusammengesetzten Taktarten). In zehn Abschnitten behandelt nun Post die verschiedenen rhythmischen Formen des deutschen Volksliedes und stellt eine Menge metrischer Schemata auf, indem er immer durch Bildung der Versfüße II. Ordnung die geeignete Basis für eine richtige Taktierung gewinnt. Diese Versfüße II. Ordnung sind fast durchgängig trochäische oder jauchischer Natur. Als Beispiel eines daktylischen Textes, in dem auch die Versfüße II. Ordnung Daktylen sind, hat sich nur das bekannte Lied finden lassen: »Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren«. Schließlich stellt der Verfasser folgende Sätze auf:

1. Das Vorhandensein der Versfüße II. Ordnung im deutschen Volkslied ist eine Tatsache. Also müssen sie bei Entstehung der Lieder bewußter- oder unbewußterweise berücksichtigt worden sein.

2. Ihre Formen sind die der metrischen Versfüße der deutschen Poetik.

3. Die Zahl der Versfüße II. Ordnung beträgt in jeder Ganzzeile eines poetischen



Liedertextes in der Regel zwei; daher die Erscheinung, daß eine Zeile meistens zwei Takte füllt.

Post betrachtet nun eingehend das in Ost- und Westpreußen eingeführte Choral-melodienbuch, das eine Menge rhythmischer Choräle enthält, aber trotz der Beseitigung der Fermaten doch mannigfach zu falschen Resultaten kommt, und bringt dann in einer Notenbeilage, nach den erwähnten zehn Abschnitten geordnet, Vorschläge für die zeitgemäße Gestaltung von 143 Choral-melodien. Hätte nun Post sich damit begnügt, die alten in der taktstrichlosen Zeit entstandenen Choräle nach den gewonnenen Erfahrungen zu rhythmisieren, so möchte das angehen, obgleich wir uns nicht recht vorstellen können, von welchem Forum aus die Einführung gerade dieser Lesarten im gottesdienstlichen Gebrauche dekretiert werden soll. Daß die einzelnen Choräle rhythmisch gerade so und nicht anders gesungen werden sollen, dem widerspricht Post übrigens selbst dadurch, daß er gelegentlich auch eine zweite Fassung der Melodien gibt. Aber das Bedenkliche der Vorschläge liegt darin, daß auch eine ganze Anzahl neuerer Choräle sich eine rhythmische Umgestaltung hat gefallen lassen müssen. Diese, wie Post sagt, unter dem Zwange der isometrischen Herrschaft entstandenen Choräle dürften keine Annahme machen, wenn der rhythmische Gesang wieder zu Ehren kommen soll. Wir meinen aber: wo wir die Fassung, die der Komponist der Melodie gegeben hat, genau kennen, da sollen wir die Hände davon lassen und nichts ändern. So unzweifelhaft eine große Anzahl Choräle rhythmisch erfunden und gedacht sind, so sicher sind eine ebenso große, ja noch viel größere Menge im ausgeglichenen Maße, wie es die spätere Zeit verlangte, entstanden. Wie ist man überhaupt darauf gekommen, an Stelle des rhythmischen Gesanges den ausgeglichenen zu setzen? Dafür gibt es unseres Erachtens verschiedene Gründe, von denen wir einige anführen wollen: Zunächst das Bestreben, die Gemeinde zu immer größerer gesanglicher Teilnahme heranzuziehen und die größere Zahl der in den Gottesdiensten verwendeten Choräle, die alle inne zu haben der Gemeinde kaum zugemutet werden konnte, während in der älteren Zeit der Gottesdienst sich mit den wenigen Kernliedern begnügte und die meisten neuentstandenen zunächst mehr für die häusliche Erbauung bestimmt waren. Ferner lag es an dem erst spät aufkommenden Gebrauch, den Choralgesang durch die Orgel begleiten zu lassen. Davon wußte die alte Zeit gar nichts. Man sang alle Choräle choraliter, d. h. einstimmig

ohne jede Begleitung, und da konnte die Gemeinde auch schwierigere Choräle leichter lernen und singen, wenn nur ein tüchtiger Präzeptor oder in großen Kirchen ein Chor da war. Schon das Figuraliter-, d. i. das mehrstimmige Singen, hat der Gemeinde das Mitsingen erschwert, die Orgelbegleitung hat den Gemeindegesang geradezu geschädigt, und es muß ausgesprochen werden: soviel Glanz und Würde die Orgel auch dem Gottesdienst zu gehen vermag, ihr Wert als Begleitinstrument ist problematisch. G. Rietschel hat schon vor Jahren nachgewiesen, wie verhältnismäßig spät die Orgel die Aufgabe des Begleitens übernommen hat. Noch zu Bach's Zeiten sang man in Leipzig die Choräle teilweise ohne Orgelbegleitung, und wir bedauern es fast, daß bei dem schönen Bachgottesdienst, der kürzlich in Leipzig bei Gelegenheit des Bachfestes gehalten wurde, man nicht gewagt hat, etwa den lutherischen Glauben ganz choraliter singen zu lassen; die damals versammelte, allerdings besonders musikalische Gemeinde hätte das schon fertig gebracht. Die Orgel hat die Gemeinde beim Singen zweifellos lässig gemacht, und es ist eine bekannte Tatsache, daß in Kirchen, wo man keine Orgeln hat, der Gemeindegesang viel frischer und lebendiger zu sein pflegt. Die Orgel kann nun einmal keine Akzente geben, und das ist ein Hauptthema für jeden rhythmischen Gesang. Man darf auch einer Gemeinde nicht viel zumuten. Als Ganzes begreift sie gewöhnlich schwer, und etwa in einem Choral Triolen und dann wieder regelrechte Noten zu singen, bringt sie einfach nicht fertig. Das sieht übrigens auch Post ein, wenn er in einer Anmerkung S. 24 sagt: »Daß für Gemeindegesang die Triolen überall am besten in zwei gleichwertige Noten zu verwandeln sind, ist wohl selbstverständlich.« Dieser Satz zeigt, daß Post sehr wohl die Grenzen der Leistungsfähigkeit einer Gemeinde kennt, und es nimmt nur wunder, daß er ihr doch eine so schwierige Aufgabe, wie es die Erlernung so vieler rhythmischer Gebilde ist, zumuten will. Manches, das zur Ausgleichung des Choralen beigetragen hat, könnte noch angeführt werden, es wird aber wohl genügen, auf die Hauptursachen hingewiesen zu haben. Auch davon wollen wir nicht reden, ob diese Ausgleichung ein gar so großes Unglück gewesen ist, oder ob nicht vielleicht der Choral an Würde gewann, indem er sich in einer Weise entwickelte, die ihn von jedem weltlichen Gesange unterschied. Immerhin sind wir dem Verfasser dankbar für seine interessanten Ausführungen und Vorschläge, denen wir mit der Einschränkung, die neueren Choräle

zu lassen wie sie sind, gern Erfolg wünschen. Der Weg, auf dem nach unserer Meinung etwas erreicht werden kann, würde aber wohl der sein, die Gemeinde gelegentlich choraliter singen zu lassen. Etwa mit Kernliedern, wie »Ein feste Burg«, »Allein Gott in der Höh' sei Ehr« und ähnlichen sollte zunächst der Versuch gemacht werden. Aus Erfahrung können wir bestätigen, daß die Gemeinde sich an solchen unbehilflichen Gesänge lebhafter beteiligt als sonst. Freilich handelt es sich hier um ausgeglichene Choräle, aber vielleicht könnten der Gemeinde, ist sie nur einmal an das Alleinsingen wieder gewöhnt, nach und nach auch schwierigere rhythmische Choräle zugemutet werden. B. F. Richter.

**Riemann, Hugo, Katechismus des Musikdikts. 2. Auflage.** Max Hesse's illustrierte Katechismen. Bd. 11). Leipzig, Max Hesse, 1904.

Hugo Riemann ist nach Lavignac's Vorgänge einer der ersten gewesen, die in Deutschland für die Pflege des Musikdikts eingetreten sind. Heute ist es in weiten Kreisen als wichtiges musikpädagogisches Mittel anerkannt und von Privatlehrern wie an öffentlichen Anstalten als Unterrichtszweig eingeführt. Riemann's Lehrgang, wie der Katechismus ihn in zehn Lektionen und 220 Beispielen zeigt, weist mit großer Konsequenz Schritt für Schritt vom Einfachsten zu Schwerem. Eng verknüpft mit dem Musikdiktat ist naturgemäß die praktische Phrasierungslehre; wie weit der Lehrer hierin Riemann folgen kann, wird von seiner Stellung zu dessen Phrasierungs-Theorie abhängen. In jedem Falle aber wird er aus dem Katechismus eine wichtige praktische Anregung empfangen und überdies nach gründlicher Benutzung seines Inhaltes Gelegenheit zur Mithilfe an der weiteren Ausgestaltung der Methode haben. Schließt doch der Verfasser mit den sympathischen Worten: »Es würde mich freuen, wenn Lehrer, welche mein Buch verwenden, mir ihre praktischen Erfahrungen mitteilen und mir zu künftigen Verbesserungen desselben die Hand bieten wollten!«

Richard Münnich.

**Riemann, Hugo, Katechismus der Musik. Allgemeine Musiklehre. 3. Auflage.** (Max Hesse's illustrierte Katechismen. Bd. 5.) Leipzig, Max Hesse, 1904.

Nach seinem Grundsatz »Nicht was jeder Musiker weiß, sondern was jeder Musiker wissen sollte, muß in den musikalischen Katechismen stehen!« hätte der

Verfasser gar manches, was in diesem Bändchen Raum gefunden hat, übergehen können; denn über die ersten Elemente des Notenlesens und dergleichen ist doch wohl jeder Musiker hinaus. Aber mag der Katechismus auch den Mangel haben, daß den Lesern des Hauptinhaltes die breiten Elementar-Erörterungen entbehrlieh, den Anfängern die schwierigeren Probleme nicht faßbar sind, so erhält er doch durch Fülle des Inhaltes und Klarheit der Darstellung für weite Kreise großen Wert und ist insbesondere zur allerersten Einführung in die Kenntnis der Riemann'schen Musiklehre geeignet; die ausgedehnten Tabellen, von Akkorden, Harmonieschritten usw. sind wohl eben zu diesem Zwecke gegeben. Wer ihn sich aneignen wünscht, lese langsam und in kleinen Abschnitten die §§ 20—36 im II. und III. Kapitel. Von einer kritischen Besprechung der darin niedergelegten Anschauungen und Theorien muß hier Abstand genommen werden, weil sie den verfügbaren Raum um ein Vielfaches überschreiten würde. Aussprechen möchte ich jedoch, daß die Herstellung der Untertonreihe durch bloße Umkehrung der Obertonreihe einen Verzicht auf eine wissenschaftliche Begründung des Dualismus bedeutet, der, falls vom Verfasser beabsichtigt, von vielen ernstern Freunden seiner Reformgedanken mit Genugtuung begrüßt werden wird.

Richard Münnich.

† **Sandberger, Ad., Über eine Messe in C-moll, angeblich v. W. A. Mozart.** (Aus »Sitzungsbericht der bayrischen Akademie der Wissenschaften.«) Gr. 8°. München (Franz. M.) —, 40. **Sang u. Klang im XIX. Jahrh.** Ernstes u. Heiteres aus dem Reiche der Töne. Neue Folge. Mit Vorwort, e. Anzahl Porträts nebst Biographien. Hrsg. v. F. Rehfeld. XIV, 384 S. 4°. Berlin, Neufeld & Henius 1904. Geb. M. 12,—.

† **Schmidt, Leop., Die moderne Musik.** Berlin, Leonh. Simions Nf., 1905. 8°. 80 S. M. 1,20.

**Scholtze, Johs., Vollständiger Opernführer durch die Repertoireoper, nebst Einführn., geschichtl. u. biograph. Mitteilgn.** XVI, 574 S. Kl. 8°. Berlin, S. Mode 1904. Geb. M. 3,50. In 18 Hefen zu je M. —, 20.

**Schreyer, Johannes.** Von Bach bis Wagner. Ein Beitrag zur Psy-

chologie des Musikhörens. (Dresden, Holze & Pahl vorm. E. Pierson. Mit einem Heft Notenbeilagen).

Von Bach his Wagner. Der Titel gibt, trotz des folgenden Zusatzes, keinen rechten Begriff vom Inhalt der Schrift. Auch eine kurze Besprechung wie diese kann das nur unvollkommen tun. Das Buch ist kein systematisches Lehrbuch, auch kein kunsthistorischer Leitfaden, und sei es nur durch ein Spezialgebiet der Musik, auch kein Führer durch die Kunstwelt zweier Jahrhunderte, es ist halb Streitschrift, halb Erziehungslehre, halb Theorie, halb Praxis, halb Ästhetik, halb Formenlehre, halb Essay, halb Abhandlung, im ganzen eine — Vorarbeit für Späteres.

Sein Zweck ist, die Kunstauffassung aller derer, die Musik wirklich verstehen wollen, gründlicher, klarer und selbständiger zu machen. An Stelle von Phrasen und Redensarten wirkliches Verständnis der musikalischen Logik, Begreifen von Ursache und Wirkung, Einsicht in das innere Wesen der Tonsprache allen denen zu ermöglichen, die sich ihren Kunstgenuss selbst innerlich erarbeiten wollen.

Das Buch ist infolge seiner Anlage, die nicht streng methodisch fortschreitet, zunächst nur für Musiker und sehr gute Dilettanten ohne weiteres brauchbar.

Aber diese sollten es eigentlich alle vornehmen. Es wird Leuten, die noch wenig Gelegenheit gehabt haben, sich mit den Elementen der Tonkunst zu beschäftigen, sehr wichtige Aufschlüsse geben, und es wird selbst sehr guten und fortgeschrittenen Musikern eine Menge von Anregungen verschaffen. Der Verfasser versucht überall auf den letzten Grund des Musikalischen zu geben, dessen eigentliche Elemente selbst aus den kompliziertesten Zusammensetzungen herauszulösen und sichtbar zu machen, nichts logisch-musikalisch unergündet und unbegründet zu lassen und durch die rhythmische und harmonische Analyse alter und neuer Musik auch ihr richtiges geistiges Erfassen zu ermöglichen.

Das Buch zeichnet sich aus durch ruhige, sachliche Sprache, ehrliches Anerkennen anderer Leistungen, wie z. B. der Riemann's — dem der Verfasser wie überhaupt alle moderne Musiktheorie viel verdankt — trotz zum Teil abweichender Resultate, durch ausgezeichnet gewählte Beispiele und ein großes Geschick bei klarer Darlegung komplizierter musikalischer Begriffe.

Die außerordentliche Menge von Anregungen, die dieses kleine Heft gibt, wird manchen Leser, der selbst Musiker ist, mit

Schmerzen daran denken lassen, in wie geistloser und schematischer Weise ihm die Grundelemente der Musik — natürlich mit strenger Vermeidung heikler Probleme — beigebracht worden sind.

Darum wünschten wir das Buch in die Hände aller Musiker und aller Musikfreunde, die genug vorgebildet sind, um theoretischen Untersuchungen zu folgen. Sie werden an den klaren Analysen, die das Wesen der verschiedensten Komponisten und zum Teil ganz bekannter Werke in ebenso einfacher wie unwiderleglicher Weise darlegen, sicher oft mehr Freude haben als an Aufführungen der betreffenden Werke und werden für ihr eigenes Studium den rechten Weg und die sicherste Methode finden, um ins Innerste jeder Musik einzudringen.

Damit dieser Weg aber auch für Musikschüler und Laien noch bequemer und gefahrloser werde, sei der Verfasser, der eine außerordentliche Begabung und ein fast instinktivartiges feines Empfinden für solche Untersuchungen hat, dringend gebeten, eine ganz systematische Erziehungslehre zum Musikhören zu schreiben. Es gibt ja unter Musikern wie Dilettanten sehr viele, die eines guten, kundigen Führers bedürfen auf dem Wege von Bach his Wagner!

Georg Gühler.

Spalding, W. R., Tonal counterpoint.

Studies in part-writing. IX, 258 S. Gr. 8°. Leipzig, A. P. Schmidt 1904. Geb. M 8,—.

† Tschaiakowsky, M., Das Leben Peter Iljitsch Tschaiakowsky's. Übers. v. P. Juon. In 2 Bdn., m. vielen Portr., Abbildgn. u. Fksm. in Zinkogr. 17. (Schlnß-) Lfg. 2. Bd. S. 721 — 832. Gr. 8°. Moskau-Leipzig, P. Jurgenson 1904. nn. M —, 90.

P. Coelestin Vivell, O. S. B. Der Gregorianische Gesang. Eine Studie über die Echtheit seiner Tradition. Graz, Styria, 1904. VI, 205 S.

Das vorliegende als »Festschrift zum 1300-jährigen Jubiläum des h. Gregor des Großen« erschienene Werk des Beuroner Benediktiners P. Vivell (Seckau) will, wie sein Nebentitel sagt, in erster Linie die Echtheit der Tradition des Gregorianischen Gesanges beweisen: Kap. 1 Echtheit der gregorianischen Melodie, Kap. 2 Echtheit des freien Rhythmus und Kap. 4 Der Gesang der römischen Kirche, wiewohl letzteres eine kurze Übersicht über die Tätigkeit besonders der Päpste für Verbreitung und Reinerhaltung des Gregorianischen Gesanges

enthält von der ältesten Zeit bis auf Pius X., dessen bekannte Dekrete das Buch wirkungsvoll abschließen. Daneben gibt der Verfasser in Kap. 3 weiter eine Ästhetik des Gregorianischen Gesanges (S. 121—174), die weitaus den gelungensten Teil des Ganzen darstellt.

Überall, wo es sich um praktische und ästhetische den Gregorianischen Gesang betreffende Fragen handelt, wie die Formschönheit der syllabischen wie der melismatischen Melodien, ihre Ausdrucksfähigkeit, die Feinheit und Freiheit der Textbehandlung (Einfluß des musikalischen Numerus und Akzentes), wird man den Ausführungen des Verfassers mit Genuß folgen. In sehr gelungener Weise zeigt sich hier der Verfasser von den fruchtbaren Anregungen beeinflusst, die die Paläographie Musicale und P. Wagner austreuen, und die die Erschließung des Verständnisses des musikalischen Wesens und der musikalischen Bedeutung des Gregorianischen Gesanges für die gesamte Musikgeschichte, nicht bloß für die katholische Kirche zur Folge haben werden und haben müssen. Bisher ist es damit, trotz der Wichtigkeit des Gegenstandes, bekanntlich besonders auf nicht-katholischer Seite noch recht schlecht bestellt.

Freilich galt es vielfach immer noch zunächst die fundamentalsten Vorfragen zu erledigen, einwandfreies Material zu publizieren und die historischen Zusammenhänge zu klären. Zwar kann heute die Forschung über den Gregorianischen Gesang bereits manche wertvollen Resultate als gesichert betrachten; viele Forschungsergebnisse sind aber noch sehr nmstritten und für zahlreiche Fragen ist eine richtige Inangriffnahme erst von der Zukunft zu erwarten.

Zwei der wichtigsten nmstrittenen Grundfragen nun greift Verfasser in den erwähnten beiden ersten Kapiteln an, um bei ihnen zu Resultaten zu kommen, die trotz vielfachen Widerspruchs doch als richtig anzusehen sind.

Im 1. Kap. werden, allerdings wesentlich gestützt auf andere Forscher, die Thesen vertreten, daß die liturgischen Melodien des Mittelalters in der Tat aus der Zeit Gregors des Großen stammen und trotz ihrer nur aus verhältnismäßig später Zeit erhaltenen Aufzeichnung auf eine gute, wenn auch vielfach nur mündliche Tradition zurückgehen; ferner, daß Gregor in der Tat der Schöpfer der sogenannten gregorianischen Liturgie ist, nicht als Komponist, aber als Ordner, der dem Ganzen seine im wesentlichen definitive Form gab; schließlich, daß es möglich ist, mit den Mitteln der Wissenschaft eine möglichst authentische

Form dieser Melodien wiederherzustellen, wofür der von Pothier eingeschlagene Weg der richtige ist.

Werden hier die historischen Anschauungen Gervart's und des Kirchenmusikalischen Jahrbuchs sowie die angebliche Neumen-Entzifferungsmethode Fleischer's in dessen Neumen-Studien mit Recht abgelehnt, so polemisiert Kap. 2 ebenso berechtigt gegen Dechevrens' Annahme eines Taktrhythmus für den Gregorianischen Gesang, indem Verfasser zeigt, daß im älteren Mittelalter vor der Verfallzeit der rhythmischen Anschauungen über den Gregorianischen Gesang, Theorie wie Praxis, nur den freien oratorischen Rhythmus dafür kennen, ebenfalls eine Ansicht, die das Richtige trifft, bei der er mit der Paläographie Musicale und P. Wagner auf gleichem Boden steht.

Sind diese Resultate nun auch im wesentlichen treffend, so mischt sich bei allen historischen Fragen in ihrer Begründung und in der Darstellung leider recht viel Falsches mit dem Richtigen, z. T. weil Verfasser irrige Ansichten von Forschern, die er nicht nachprüft, kritiklos übernimmt, so über Guido und das Chroma, z. T. weil Verfasser vom Verlauf der mittelalterlichen Musikgeschichte im allgemeinen eine unzulängliche, oft direkt falsche Vorstellung hat, so über das Wesen und die Wirkung der älteren Mehrstimmigkeit, z. T. weil oft ein starker Mangel an wissenschaftlicher Methode zutage tritt, so, wenn Verfasser glaubt, durch eine Reihe von Zitaten aus Schriften von Männern mit klangvollem Namen Sätze beweisen zu können, für die ihm das wissenschaftliche Material aus erster Hand zu spröde oder nicht bequem genug zugänglich ist.

Mehrfach sind diese Zitate übrigens einfach Gerbert's *De cantu et musica sacra* entnommen (so S. 60 und S. 118—120), einem Werk, das wegen seiner Fülle von Notizen und Zitaten zwar als Quellenwerk auch heute noch ganz unentbehrlich ist, bei allen Fragen aber, bei denen es auf historische Auffassung ankommt, für den modernen Forscher völlig versagt. So dienen S. 60 als Zeugnisse von Schriftstellern über die Reinerhaltung der gregorianischen Lesart Aussagen von Männern wie Meibom, Fabricius usw.! So übernimmt er S. 118—120 ebenfalls aus Gerbert drei, die Mehrstimmigkeit des 12. und folgender Jahrhunderte stark tadelnde Äußerungen, die dann dem Verfasser das, was er beweisen will, bereits »zur Genüge beweisen«. Und S. 37 urteilt er allen Ernstes über die Frage nach der Chromatik im 7. Jahrhundert auf Grund von Zitaten von alten Griechen und S. Clemens 4 um 217!

Schlimmer sind die dreibengenannten sachlichen Fehler, bei denen allerdings der Verfasser Ansichten teilt, die in seinen Kreisen zwar weit verbreitet, nicht desto weniger grundfalsch sind.

Der erste betrifft Guido von Arezzo, in dem eine lange Tradition einen der bedeutendsten Männer der Musikgeschichte verehrt hat. Neuerdings ist man umgekehrt geschäftig, seine Bedeutung immer mehr herabzusetzen. »Der Lorbeerkrantz, den man ihm auch heute noch so gern um die Stirn windet«, so meint der Verfasser S. 47, »wird durch die moderne Musikgeschichte immer mehr entblüht.« Man wird dem Verfasser aber darin nicht zustimmen können. Es gibt allerdings viele, die mit dem Verfasser der Ansicht sind: weil die erhaltene Fassung der liturgischen Melodien tatsächlich aus einer Zeit lange vor Guido, nicht erst aus Guido's Zeit stammt, sei Guido überhaupt aus der Liste der Männer, die sich durch Verständnis und Förderung des Gregorianischen Gesanges auszeichneten, zu streichen. Ihnen ist es förmlich unvereinbar, Anhänger der gregorianischen Tradition zu sein und doch gleichzeitig auch zu versuchen, Guido's Tätigkeit objektiv zu würdigen. Es paart sich dabei Unkenntnis und Voreingenommenheit.

Die letztere spricht besonders aus dem ungewöhnlich gereizten Ton des Verfassers, S. 59. Bei der heftigen Polemik, die Guido geführt haben soll, wird er, wie er offen sagt, »an den Wissensstolz moderner Hyperkritiker« erinnert. Dabei leistet er aber seinerseits an Kritiklosigkeit so starke Stücke, wie S. 56 ff. sein Operieren mit dem *Tractatus correctorius*, der evident nicht von Guido ist, so daß der größte Teil von des Verfassers Polemik gegen Guido schon aus diesem Grunde hinfällig ist, und S. 47 die Zustimmung zu Fleischer's Ansicht, daß die berühmten Kap. 15 und 16 des *Mikrolog* z. T. fast wörtlich aus dem 86. Kap. eines Monte-Casinese's Traktats entnommen seien, den Consesmaker in das 9. Jahrhundert setze. In der Tat stammt diese Handschrift aber frühestens aus dem 11. Jahrhundert und enthält u. a. eine Kopie großer Abschnitte aus Guido's Werken. Über das Alter sind sich alle Benutzer der Handschrift (Gerbert, Consesmaker, La Fage usw.) einig; auch Consesmaker setzt sie an der von Fleischer zitierten Stelle wie überall sonst in das XI., nicht IX. Jahrhundert; ebenso Gerbert und nach diesem auch Fleischer selbst in einem früheren Kapitel seiner *Neumenstudien* (I, S. 36). S. 80 bezeichnet sie Fleischer indes bereits als »Handschrift des früheren Mittelalters«, auf S. 86 soll sie aus dem »9. Jahrhundert« stammen und

schließlich S. 125 heißt sie »Handschrift des 9. (10.) Jahrhunderts«. Über den Inhalt und das wahre Verhältnis zu Guido unterrichtet übrigens bisher am besten der ziemlich eingehende Aufsatz von La Fage (*Essai de diphthéographie musicale*, 1862, S. 392—408). Leider ist nun Fleischer's seltsamer Fehler auf S. 86 von Vivell S. 47 wieder weiter verbreitet.

Ebenso mit Unrecht folgt Verfasser S. 35 dem falschen Urteil Riemann's, Geschichte der Musiktheorie S. 94 f. über Jacobsthal's Chromatische Alteration. Daß Riemann's an der zitierten Stelle und sonst gegen das genannte Buch gemachten Einwände verfehlt sind, kann hier nicht gezeigt werden. In hohem Maße muß es aber befremden, wenn ein Forscher auf dem Gebiet des Gregorianischen Gesanges, wie der Verfasser, eine so hochbedeutende Erscheinung wie Jacobsthal's Buch sachlich ganz ignoriert und sie nur mit einer geborgten verunglückten Polemik erwähnt. Wie einfach sich für den Verfasser die Frage nach einer eventuellen Chromatik im Gregorianischen Gesang S. 37 löst, ist oben erwähnt.

Zum Schluß folge ein kurzes Wort über eine dritte in des Verfassers Behandlung völlig verfehlt Frage, den Einfluß der älteren Mehrstimmigkeit auf den Gregorianischen Gesang betreffend, wozu, wie man zugeben wird, die Kenntnis des Wesens der älteren Mehrstimmigkeit Voraussetzung ist. An sich bränte sich ein Buch über den Gregorianischen Gesang nicht mit dieser Frage zu beschäftigen. Forschungen über die ältere Mehrstimmigkeit verlangen zwar wegen des überaus engen Zusammenhangs zwischen ihr und der gregorianischen Liturgie notwendig die Kenntnis des Gregorianischen Gesanges, aber nicht umgekehrt, obgleich später einmal die genauere Kenntnis der älteren Mehrstimmigkeit auch für manche Fragen des Gregorianischen Gesanges sehr förderlich sein wird. Man findet aber schon jetzt in vielen Schriften über den Gregorianischen Gesang zur Aufhellung gewisser angeblicher historischer Zusammenhänge oft die Mehrstimmigkeit herangezogen, obwohl sie den weitaus meisten eine absolute *Terra incognita* ist; das zeigt sich auch in den Ausführungen des Verfassers S. 112 bis 114 und S. 117—120. F. L.

† Voss, P., Giuseppe Verdi. Ein Lebensbild. 80 S. Diessen, J. C. Huber. 1904. M 2,50.

Wack, C., Richard Wagner's Tristan u. Isolde. Kurz u. übersichtlich gefaßte musikalisch-dramat. Erläuterungen.

- nebst Notenbeispielen. 32 n. 5 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1904. *M* —, 50.
- † **Wastelowski, W. J. v.**, Die Violine u. ihre Meister. 4., wesentlich verm. n. verb. Aufl. m. Abbildgn. XIV, 651 S. Gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1904. *M* 9.—.
- Wieser, L.**, Die 3 Töne c, d, e als Wurzel d. Tonal-Systems. 3. und 4. Heft. Wien, Kulm. Je *M* 1,25.
- Wolff, C. A. Herm.**, Der Weg zur Meisterschaft der deutschen Sprech-, Gesangs- und Darstellungskunst. 8°. Hamburg, Benjamin. *M* —, 50.
- Wustmann, R.**, Weltliche Musik im alten Leipzig. 54 S. Lex. 8°. Leipzig, F. W. Grunow 1904. *M* 2.—.
- Wuthmann, L.**, Abriß der Musikgeschichte. [Aus: »W., d. Musiker.«] 48 S. mit 16 Bildnissen. 8°. Hannover, Gebr. Jänecke 1904. *M* —, 80.

## Zeitschriftenschan.

Zusammengestellt von **Fritz Brückner.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49.

- Acker, P.** Une visite chez M. Massenet, *MM* 16, 18.
- Altenburg, W.** Die Fabrikation der Klarinett- und Saxophonblätter, *ZfI* 25, 1.
- Altman, W.** Denkmäler deutscher Tonkunst. Montezuma (Bespr.), *Mk* 4, 1.
- Anonym.** Zur Tantiemenfrage, *S* 62, 57/58.
- Die Don Juan-Legende, Janus (Jauer) 04.
- Die Wagnerfestspiele in München *BW* 6, 24.
- De hufvudsakligaste formerna för orgelmusiken i dess utveckling till Joh. Seb. Bach, *SMT* 24, 15.
- Chemnitzer Ephorverein für kirchliche Musik, *KCh* 15, 10.
- Karl Reinecke, *SMT* 24, 14.
- Richard Wagner, Revolutionär, *ibid.*
- Musical house-signs, *MT* 740.
- Zurück zu Mozart? *WvM* 11, 38.
- Unsere Volkoper, *WKM* 2, 41.
- Musikpädagogische Winke, *ibid.*
- Aus den Briefen des F. J. Tschai-kowsky, *ibid.*
- Franz Neruda (aus d. Dänischen von E. Neumann, *NMP* 8, 17.
- Leo Tostoi, ein Feind des Volksliedes, *AMZ* 31, 40.
- Brief des Karl Maria Cornelius betreff. den Barbier von Bagdad des Peter Cornelius, *abgedr.* *AMZ* 31, 40.
- Briefe R. Wagner's *AMZ* 31, 39.
- Briefe von Carl Löwe (1844, 60 n. 64), Mozart (1790). — Johann S. Bach als Dichter, *Cae* 61, 10.
- Das Oratorium. Apollon (Athen) 04, 1.
- Haydn, Dvořák. *ibid.*
- Ein zeitgemäßer Wunsch. die Ausbildung unserer Organisten und Chordirigenten betreffend. *Cc* 12, 10.
- Antcliffe, H.** The symphonies of Brahms, *MMR* 34, 406.
- Arend, M.** Gluck's Orchester — vorklassisch? *MWB* 35, 40. (cf. Schultz) Erwiderung, *ibid.* 43.
- Bachfest**, zweites, in Leipzig. B. E., Neue Zürcher Zeitung Nr. 284—285. — Cantel, *GM* 50, 43. — Fehrman, *SZ* 11, 22—23.
- Grunsky, K., Schwäbischer Merkur Nr. 468, Münchener N. N. Nr. 468—69, *Dresdner Nachr.* 6. Okt., *Vossische Zeitung* 5. Okt., *NMP* 13, 18.
- Krause, E., Hamburger Fremdenblatt 6. Okt. — Lederer, V., *S* 62, 51/52.
- Nef, K., *SMZ* 44, 29.
- Basler Nachrichten 272, 273.
- Prüfer, A., Zum Bachfest, *MWB* 35, 40.
- Rietschel, G., den Gottesdienst betreffend, *LCh* 15, 10.
- Schering, *NZfM* 71, 41/42.
- Segnitz, E., *KL* 27, 20. Okt., *AMZ* 31, 42.
- Siebmacher-Zijnen, *Cae* 61, 10.
- Smend, J., *CEK* 18, 11.
- Smolian, Zum Bachfest, *Beil. d. Leipz. Ztg.* Nr. 115, Über das Bachfest, *Mk* 1, 2.
- Warnboldt, *MWB* 35, 42.
- Batka, R.** Hausmusikabende. Eine Anregung. *H* 1, 3.
- Musikalische Stilmalerei, *KW* 18, 1.
- Bellaigue, C.** Kirchenmusik im Theater. *Revue des deux Mondes* Sept.
- Ble, O.** Contre nnd Walzer, *Westerm. ill.* Monatshefte 49, 1.
- Bierbaum, O. J.** Über das musikalische Bühnenspiel (als Vorrede zu seinem Fabelspiel »Die vernarrte Prinzessin«, *Mk* 4, 2.
- Blaschke, J.** Goethe's musikalisches Leben, *SH* 44, 40 ff.
- Bourgault-Ducoudray, L.** Meyerbeer, Souvenirs d'autrefois, *RM* 4, 19.
- Bouyer, R.** L'anacrouse dans la musique par M. Lussy, *M* 70, 41.
- Un précurseur français de Hanslick (Chabanon), *M* 70, 40.
- Breithaupt, M.** Mehr Mozart, *Mk* 4, 1.
- Brieger-Wasservogel, L.** Zur Entwicklung der russischen Malerei im 19. Jahrhundert (3. das russische Kirchenlied), *Die Kunsthalle* 9, 24.
- Brückner, F.** Meyerbeer en Allemagne, *RM* 4, 19.
- Bury, Blaze de.** Le nozze di Figaro (aus den »musiciens contemporains« 1856), *MM* 16, 19.

- C., H. de. Deux lettres de danseuses (la Guimard et El. Dupré), GM 50, 42 ff.
- Closson, E. Un nouveau livre sur la chanson française (von Georges Doncieux und Julien Tiersot), GM 50, 40.
- Combarieu, J. Meyerbeer, RM 4, 19.
- Cramer, H. Alte Violoncellmusik, S 62, 55/56.
- Crompton, L. Musik in Shanghai, MT 740.
- Curzon, H. de. La division de musique de la Bibliothèque nationale des États-Unis. GM 50, 40.
- D. Das Klavier in Galiläa, ZfI 25, 1.
- Diehl, W. Aus der Geschichte der Chori musici im Darmstädtischen Oberhessen MSfG 9, 10.
- Dotted Crotchet. The musical library of Mr. T. W. Taphouse, MT 740.
- Dubitsky, F. An Verleger und Komponisten. Ein Nachwort zur »lesbaren Partitur«, MWB 35, 43.
- Etwas vom »Auspeifen«, BfHK 9, 1.
- Eccarius-Sieber, A. Inwieweit entspricht der Unterricht an den Konservatorien den Anforderungen der Neuzeit, NZfM 71, 41.
- Engel, C. About the voice, MC 25, 13.
- Ertel, P. Unmusikalisches von der Ostsee, DMZ 35, 38.
- Die Beamtenmusiker-Konkurrenz, DMZ 35, 42.
- Etlinger, C. Les œuvres de Meyerbeer, d'après ses papiers posthumes, RM 4, 19.
- Fischer, W. Karl Straube, MWB 35, 40.
- Freimark, H. Die soziale Bedeutung des Harmoniums, H 1, 2.
- Fridberg, Fr. Ryktbara violinmakare (aus »Zeitgeist«) SMT 24, 14.
- Friedländer, M. Leopold. Mozarts Klavier-sonaten, Mk 4, 1.
- Genutat, H. Musikerexistenzen, DMZ 35, 40.
- Göhler, G. Gesangsunterricht in der Volksschule, KW 18, 1.
- Unser Bühnentanz, KW 18, 2.
- Graf, M. Aufgaben und Methoden der Musikästhetik, NMZ 26, 1.
- Grove, G. Mendelssohn's Scotsch Symphony MT 740.
- Hadden, C. How our musical festivals are managed, Young Woman Okt.
- Hartmann, A. The »Ciaccona« of Bach, MC 25, 12.
- Harzen-Müller, N. Madrigal-Konzertvereinigungen, NMZ 31, 42.
- Hassenstein, P. Das Harmonium als Hilfsmittel beim Unterricht in Musiktheorie, H 1, 3.
- Hecht, G. »Nicht den Mut verlieren. Ein Mahnwort E. Hentschel's an uns Seminarlehrer. Mitteilungen von Chr. Fr. Vieweg. 1904. Nr. 4.
- Heinemann, E. Ist Mozart's »Don Juan« eine trag. od. eine kom. Oper? Mk 4, 1.
- Heuß, A. Mozart als Kritiker, Mk 4, 1.
- Jendrossek, K. Einiges über das Atmen, besonders im Chorgesang, SH 44, 40 ff.
- Istel, E. L'influence de J. J. Rousseau dans l'histoire de la musique (üb. J. Trey), GM 50, 40.
- Peter Cornelius u. die NZfM, (+ 26. Okt. 1874), NZfM 71, 44.
- Kaiserfeld, M. von. Klara Schumann, wie ich sie kannte, NMZ 26, 1.
- Kalischer, Chr. Beethoven's Beziehungen zu Mozart, Mk 4, 1 ff.
- Beethoven. Von Ang. Göllerich (Bespr.), NZfM 71, 42 ff.
- Karlsruhe, Ch. Die englische Oper, S 62, 50.
- Keeton, E. Tschaikovsky as a Ballet Composer. Contemporary Review Okt.
- Knorr, J. Die »graue Theorie«. I. Die Harmonielehre, KL 27, 19.
- Komorsynsky, E. von. Beethoven-Landschaften, NMZ 26, 1.
- Mozart's Messen, Mk 4, 1.
- Koptajew, A. Eugen d'Albert (üb. M. Bessmertay), DMZ 35, 41.
- Korganow. La musique du Caucase, ZIMG 6, 1.
- Kretschmar, H. Die Aufgaben der internat. Musikgesellschaft, ZIMG 6, 1.
- Kriegeskotten, Fr. Lehrpläne und Lehraufgaben f. d. Musikunterricht a. d. höheren Lehranstalten. Mitteilungen von Chr. Fr. Vieweg. 1904. Nr. 5.
- Krutschek, P. Meine Reise nach Regensburg. (Bemerkungen verschiedener Art aus Anlaß der Generalvers.), MS 16(37), 10/11.
- Lewinsky, J. Friedrich Wilhelm IV. und der Berliner Domchor, NMZ 26, 1.
- Loman, D. Nieuwe benaming der noten ten behoeve van het zangonderwijs, WvM 11, 42.
- M., S. Samuel Rousseau †. MM 16, 19.
- Mangeot, A. Sept ans de direction (M. Albert Carré, mit statistischen Angaben), MM 16, 18.
- Le monument d'Ambroise Thomas, ibid.
- Marchesi, C. Musical decentralisation in France, MMR 34, 406.
- Marsop, P. Die Frankfurter Tagung und die Symphonie der Gegenwart, Südd. Monatsch. 04, 8.
- Mello, A. Ferd. Hummel, NMZ 26, 1.
- Mey, K. Formale und Ausdrucksästhetik der Musik, MWB 35, 41.
- Milligen, S. van. De musikale Polemieken journalistiek in de 18<sup>e</sup> Eeuw in Frankrijk, Cae 61, 75.
- Motta, V. de. Zur Pflege der Bachschen Klavierwerke, NZfM 71, 40.
- Momigliano, F. L'estetica musicale di Giuseppe Mazzini e di Riccardo Wagner, La mova parola 5.

- Mottl, F.** Über klassische und moderne Musik (aus N. W. Tagbl.), Instrumentalmusik (Beiblatt der SMZ) 5, 10.
- Mpellaink, K.** Aristoteles über Musik, Apollon (Athen) 04, 1.
- Münzer, G.** Johannes Brahms von M. Kalbeck, Bespr. S. 62, 50.
- Gedanken eines Schauenden von Hausegger, *ibid.*
- Hugo Wolf's Briefe an Hugo Faisst, S 62, 53/54.
- Musikpädagogischer Kongreß.** F. Kaatz, NZfM 71, 43. A. Morsch, KL 26, 19 (ein Schlußwort vor den Verhandlungen). A. Kleffel, RMZ u. DMZ 35, 43.
- N., W.** Neue Bachausgaben, S 62, 51/52.
- Nagel, W.** Mozart und die Gegenwart, Mk 4, 1.
- Nef, K.** Schlachtendarstellungen in der Musik, Grenzboten 1904, 3.
- Newmaroh, R.** Tchaikovsky's early lyrical operas, ZIMG 6, 1.
- Niemann, Nene** Klaviermusik, S 62, 53/54.
- Osiris, D.** Autographe musical de Meyerbeer, RM 4, 19.
- Paul, G.** Eugen Krantz (1844—98) als Klavierpädagoge, KL 26, 19.
- Prüfer, A.** Sebastian Bach als Humorist, MWB 35, 40.
- Puttman, M.** Arnold Krug, BfHK 9, 1.
- R., A.** Aus dem Geburtsort des Geigenmachers Gasparo da Saló, ZfI 25, 2.
- Reichel, A.** Ans dem Gerichtssaal (was »Künstler« sind), SMZ 44, 27.
- Reimann, H.** Die hauptsächlichsten Formen der Orgelmusik in ihrer Entwicklung bis auf Joh. Seb. Bach, S 62, 51/52.
- Reinhard, Lina.** Kirchenmusik (a cappella Gesang befürwortet), BfHK 9, 1.
- Richardson, M.** Ideals of church music, Treasury Okt.
- Rychnovsky, L.** Johann Friedrich Kittl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Prags, 2. Mitt. des Vereins für Gesch. der Deutschen in Böhmen 43, 1.
- Ein deutsches Musikkollegium in Prag vom Jahre 1616, ZIMG 6, 1.
- S., R.** Une lettre inédite de Mozart, GM 50, 39.
- Scharlitt, B.** Das musikalische Element in Friedrich Nietzsche, MK 4, 2.
- Schering, A.** Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters, NZfM 71, 40.
- Sohjelderup, G.** Eduard Grieg, KW 18, 2.
- Schürmann, M.** Zum Schulgesang, SMZ 44, 28.
- Schultz, D.** Gluck's Orchester — vorklassisch? (cf. Arend).
- Schmits, E.** Spohr u. Wagner, NZfM 71, 42 ff.
- Zur Geschichte und Ästhetik des durchkomponierten Liedes, AMZ 31, 40 ff.
- Veronese's »Ehebrecherin vor Christus« und die Schlafszene des »Freischütz«, MWB 35, 43.
- Schüs, A.** Melodie und Harmonie NMZ 26, 1.
- Sivry, A. de.** Amateurs et Mécanes, MM 16, 18.
- Sol, J.** Meyerbeer à Paris, RM 4, 19.
- Solenière, E. de.** Amateur de musique, MM 16, 18.
- Meyerbeer et Wagner, RM 4, 19.
- Spaeth, A.** Das Bachfest in Bethlehem Penna 1903, Si 29, 8/9.
- Spiro, F.** Bach und seine Transkriptoren, NZfM 71, 40.
- Italienische Opernformen, S 62, 57/58.
- Sturm, W.** Soll das Wetsingen als Sport betrieben werden? SMZ 44, 28.
- Thari, E.** Pianisten-Programme, Mk 4, 2.
- Thieasen, K.** Das trunkene Lied von O. Fried. (Bespr.), S 62, 55/56.
- Hugo Wolf's Jugend-Nachlaßwerke, S 62, 53/54.
- Thomas, W. B.** The song of birds, Macmillan's Magazine Okt.
- Torchet, J.** Théophile Gautier, critique musical, GM 50, 42 ff.
- Thürlings, A.** Schweizerische Festspiele, ZIMG 6, 1.
- Valetta, libri d'interesse musicale,** Nuova Antologia (Rom) 39, 768.
- Victori, J.** Die 17. Generalversamml. des Cäcilienvereins in Regensburg, C 21, 10.
- Vivell, C.** Die Wahrheit in der gregorianischen Frage, GR 3, 10.
- Waldner, F.** Verzeichnis der Organisten, Sänger und Instrumentisten am Hofe zu Innsbruck unter Erzherzog Ferdinand 1567—96, MfM 36, 10.
- Wallner, H. von.** Die Kinderstimme, NMP 8, 17.
- Weber, W.** Wie studiert man J. S. Bachs, Wohltemperiertes Klavier? NMZ 26, 1.
- Weinel, H.** Richard Wagner und das Christentum, Monatschr. f. d. ges. Leben d. Gegenw. 4, 1.
- Weiss, M.** Zur Hebung des deutschen Kirchenliedes, MS 16 (37) 10/11.
- Wellmer, A.** Der Ursprung der christl. Musik und ihre ersten Erscheinungsformen, BfHK 9, 1.
- Welti, H.** Musikkritische Glossen, Die Nation 21, 52.
- Widmann, B.** Der Querstand, das m; contra fa, BfHK 9, 1.
- Wiener, O.** Musik-Exlibris, NMZ 26, 1.
- Zalos, E.** Die japanische Musik, Apollon (Athen) 04, 1.



## Buchhändler-Kataloge.

**Leo Liepmannsohn**, Antiquariat, Berlin SW., Bernburger-Straße 14. Instrumentalmusik vom Anfange des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Katalog 154. 1. Abteilung: A—E. Editions originales d'Abaco. — Albinoni. — Anglobert. — Arauxo. — J. Aubert. — C. Ph. Bach. — Joh. Christ. Bach. — Joh. Seb. Bach. — M. de Barberis. — Beethoven.

— Boccherini (son oeuvre complète, de la bibliothèque de L. Picquot). — Caix d'Hervelois. — Cambini. — Clementi. — Corelli. — Conperin. — J. B. Cramer. — Davaux. — Dnasek. — Duval. — Eccles. — Exaudet usw. usw.

**Reeves**, W. 83, Charing Cross Road London W. C. Catalogue of old and new music and musical books.

## „Die kirchenmusikalischen Verhältnisse in Wien.“

Bemerkung zu dem Aufsatz in Jhg. V Heft 9 S. 354 der Zeitschrift.

Um Unklarheiten vorzubeugen, sei nachgetragen, daß die Herren Weihbischof Dr. Marschall, Dr. Mantani, Domprediger Michele, Dr. Karl Schnabel und Dr. Hausleitner, nur insofern als Vertreter der Cäcilianer in Wien genannt wurden, als sie allerdings tunlichste liturgische Korrektheit fordern; sie betonen aber dabei den künstlerischen Wert der aufzuführenden Kompositionen in erster Reihe und begrüßen aufs wärmste alles, was mit modernen Kunstmitteln geschaffen ist, vorausgesetzt, daß es liturgisch richtig ist; daß sie Instrumentalmusik in der Kirche von vornherein nicht verbannen, ist daher selbstverständlich.

Elsa Bienenfeld.

## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

### Neue Mitglieder.

**Dodge**, Miss J., London S. W. Westminster, 6 Smith Square.

**Wustmann**, Dr. Rudolf, Leutzsch bei Leipzig, Bahnhofstraße 8.

### Änderungen der Mitglieder-Liste.

**Bernoulli**, Dr. Ed., Zürich, jetzt Auf der Mauer 17 II.

**Chybinaki**, Dr. Ad., früher Krakau, jetzt München, Hohenzollernstraße 72, II. Aufgang.

**Ettler**, Carl, Leipzig, jetzt Königstraße 6 Gh. II.

**Hol**, J. C., früher Berlin, jetzt Bologna (Italien), Via Cartoleria 18.

**Meinecke**, Dr. Ludwig, früher Wiesbaden, jetzt Koblenz, Kapellmeister am Stadttheater.

**Schneider**, Max, cand. phil., Berlin, jetzt W. 30, An der Apostelkirche 4.

### Inhalt des gleichzeitig erscheinenden

#### Sammelbandes.

**Michel Brenet** (Paris), Deux comptes de la Chapelle-Musique des Rois de France.

**Albert Mayer-Reinach** (Kiel), Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1678—1720.

**Elsa Bienenfeld** (Wien), Wolfgang Schmeltzl, sein Liederbuch (1544) und das Quodlibet des XVI. Jahrhunderts.

**André Pirro** (Paris), Louis Marchand.

**J. S. Shedlock** (London), The Harpsichord Music of Alessandro Scarlatti.

**Edgar Istel** (München), Einiges über Georg Benda's »akkompagnierte« Monodramen.

Ausgegeben Anfang November 1904.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermaks Garten 16.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

# Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft.

## Beihefte.

Den neu eintretenden Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft und denen, die noch nicht Subskribenten der zwanglos erscheinenden Beihefte, die selbständige musikwissenschaftliche Abhandlungen enthalten, geworden sind, werden bei Subskription auf die Beihefte die bisher erschienenen Hefte 1—10 zu dem ermäßigten Gesamtausnahmepreise von *M* 20,— geliefert, dafern die Subskription bis zum 30. September 1905 erfolgt. Bei den von jetzt ab erscheinenden Beiheften sollen die Subskribenten und die Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft einen weiteren Vorzug durch entsprechende Preisermäßigung genießen. Für den Einzelbezug bleiben die festgesetzten Verkaufspreise bestehen.

Leipzig.

Breitkopf & Härtel.

- |          |  |               |
|----------|--|---------------|
| Heft 1.  | Istel, Edgar, Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene »Pygmalion« . . . . .   | <i>M</i> 1,50 |
| Heft 2.  | Wolf, Johannes, Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia . . . . .  | <i>M</i> 4,—  |
| Heft 3.  | Körte, Oswald, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur. . . . .  | <i>M</i> 5,—  |
| Heft 4.  | Kroyer, Theodor, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals . . . . .  | <i>M</i> 6,—  |
| Heft 5.  | Nef, Karl, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang: Notenheispiele in Auswahl . . . . .  | <i>M</i> 3,—  |
| Heft 6.  | Niemann, Walter, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts . . . . .                | <i>M</i> 6,—  |
| Heft 7.  | Kuhn, Max, Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 16.—17. Jahrhunderts (1535—1650) . . . . .  | <i>M</i> 4,—  |
| Heft 8.  | Schröder, Hermann, Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Ein Beitrag zur Harmonie- und Kompositionslehre mit Hinweis auf die hier technisch notwendige Wiedereinführung antiker Tonarten im Stile moderner Harmonik . . . . . | <i>M</i> 5,—  |
| Heft 9.  | Werner, Arno, Geschichte der Kantorei-Gesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen . . . . .  | <i>M</i> 3,—  |
| Heft 10. | Hirschberg, Eugen, Die Encyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert . . . . .  | <i>M</i> 3,—  |

# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

**Heft 3.**

**Sechster Jahrgang.**

**1904.**

---

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *g* für die 2 gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 *M.*

---

### **· Amtlicher Teil.**

Der Vorstand der Sektion Norddeutschlands der Internationalen Musikgesellschaft hat die am 30. September angenommenen Satzungen der Internationalen Musikgesellschaft anerkannt, seinen Bestand durch Zuwahl ergänzt und im Einverständnis mit dem Vorstände der Internationalen Musikgesellschaft die folgenden Sektionssatzungen beschlossen:

### **Satzungen**

der

### **Sektion Norddeutschland der Internationalen Musikgesellschaft.**

#### **1. Name, Umfang, Sitz, Zweck.**

Die Gesellschaft hat den Namen »Sektion Norddeutschland der Internationalen Musikgesellschaft«. Sie umfaßt die Gebiete der preußischen Provinzen Brandenburg, Hannover, Pommern, Posen, Ost- und Westpreußen, Rheinland, Schleswig-Holstein, Westfalen, ferner Braunschweig, Lippe, die Hansestädte, Mecklenburg, Oldenburg und hat ihren Sitz in Berlin. Als Organ der »Internationalen Musikgesellschaft«, auf Grund der am 30. September 1904 angenommenen Satzungen reorganisiert, verfolgt die Sektion die allgemeinen Zwecke der »Internationalen Musikgesellschaft« unter Benützung der besonderen Verhältnisse ihres Wirkungsgebietes.

#### **2. Mittel zur Erreichung des Gesellschaftszweckes.**

Die Sektion regt ihre Mitglieder und Organe zur Förderung der Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft durch Mitarbeiterschaft

zumal aus ihrem Sondergebiet und durch Berichterstattung über das Gesellschaftsleben innerhalb der Sektion an. Sie veranstaltet selbst oder durch Mitglieder, sowie durch Kartellvereinigungen und befreundete Musikvereine Aufführungen und Vorträge aus dem Interessengebiet der Gesellschaft und beteiligt sich an den gemeinsamen Bestrebungen der Internationalen Musikgesellschaft durch Teilnahme ihrer Mitglieder an deren Hauptversammlungen und internationalen Kongressen, sowie ihres Vorstandes an den Präsidialversammlungen der Gesellschaft.

### **3. Mitgliedschaft.**

Ordentliches Mitglied der Sektion kann jedes im Gebiet der Sektion wohnhafte Mitglied der Internationalen Musikgesellschaft werden, das die vom ersten Kongreß der Gesellschaft am 30. September 1904 beschlossenen Satzungen der Gesellschaft anerkannt hat. Die Mitgliedschaft wird vollzogen durch Anmeldung beim Schatzmeister der Sektion oder der Internationalen Musikgesellschaft. Ausscheiden erfolgt durch Abmeldung mit der Wirkung auf Schluß des laufenden Vereinsjahres an den gleichen Stellen oder infolge von Nichtanerkennung von Satzungen und satzungsgemäßen Beschlüssen der Sektion oder Gesellschaft.

Neben den ordentlichen Mitgliedern kann der Vorstand der Sektion auch außerordentliche Mitglieder aufnehmen, die an den Versammlungen, Veranstaltungen und Darbietungen der Sektion teilnehmen können, aber nicht stimm- und wahlfähig sind. Insbesondere kann er mit bestehenden Musikvereinen Kartellvereinigungen abschließen, auf Grund deren die Mitglieder dieser Vereine an seinen Veranstaltungen teilnehmen und mitwirken.

### **4. Organe der Sektion. Geschäftsjahr.**

Organe der Sektion sind der Vorstand, die Ortsgruppen und die Hauptversammlung. Das Geschäftsjahr der Sektion läuft vom 1. Oktober zum 30. September.

### **5. Vorstand.**

An der Spitze der Sektion steht ein Vorstand von fünf im Sektionsgebiete wohnhaften ordentlichen Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft, die unter sich die Ämter des Vorsitzenden, Schriftführers und Schatzmeisters verteilen.

Die erstmalige Wahl des Vorstandes erfolgt durch den Vorstand der Internationalen Musikgesellschaft und ist bis zur ersten Versammlung der Sektionsmitglieder, die eine eigene Neuwahl vollzieht, gültig. Von der Neuwahl an gelten die Wahlen auf je zwei Jahre.

## 6. Die Ortsgruppen.

Ortsgruppen können auf Grund der Satzungen der Internationalen Musikgesellschaft vom 30. September 1904 innerhalb des Gebietes der Sektion errichtet oder reorganisiert werden. Die erstmalige Wahl des Vorstandes der Ortsgruppen auf Grund der Sektionssatzungen erfolgt durch den Vorstand der Sektion und ist bis zur ersten Versammlung der sich als Ortsgruppe konstituierenden Sektionsmitglieder gültig, die eine eigene Wahl vollzieht. Von der Neuwahl an gelten die Wahlen auf je zwei Jahre. Die Ortsgruppen regeln ihre Verhältnisse selbständig, berichten aber mindestens alljährlich dem Sektionsvorstand über ihre Tätigkeit und entsenden zu den Sektionsversammlungen Vertreter ihrer besonderen Interessen.

## 7. Die Sektionsversammlung.

Beschlüsse. Wahlen. Satzungsänderungen. Auflösung.

Alljährlich beruft der Vorstand innerhalb des Sektionsgebietes eine Sektionsversammlung, zu der mindestens eine Woche zuvor unter Bekanntmachung der Tagesordnung schriftlich einzuladen ist. Die Versammlung, die vom Sektionsvorstand geleitet wird, vollzieht mit Stimmenmehrheit der Anwesenden Beschlüsse und Wahlen, mit Zweidrittelmehrheit der Anwesenden bei einem Monate zuvor angekündigten Antrage Satzungsänderungen, mit Zweidrittelmehrheit aller Mitglieder die Auflösung der Sektion.

Berlin und Schleswig, 25. November 1904.

Professor Dr. Hermann **Kretzschmar**, Vorsitzender,  
Dr. Max **Seiffert**, Schriftführer,  
Professor Dr. Max **Friedländer**, Schatzmeister,  
Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Carl **Stumpf**  
in Berlin,

Wirklicher Geheimer Rat Dr. Rochus Freiherr von  
**Liliencron** in Schleswig.

## An die Ortsgruppen der Internationalen Musikgesellschaft.

Mehrfach geäußerten Wünschen entsprechend erlaubt sich der Unterzeichnete die auf dem Kongreß für die Ortsgruppen gegebenen Anregungen hiermit durch einige eingehendere Hinweise zu ergänzen. Sie

ergeben sich aus dem für die Gruppenarbeit wichtigsten Grundsatz: Anschluß an Bedarf und Gelegenheit!

Für den theoretischen Teil der Sitzungen wurde die Notwendigkeit regelmäßiger Rezensionen bereits betont; um Themen wird nie Verlegenheit sein, wenn die neue Literatur nur halbwegs verfolgt wird, die ausländische natürlich inbegriffen. Um nur vom deutschen Ertrag des letzten Jahres einige Beispiele herauszugreifen, wären Kalbeck: Brahmsbiographie, Glasenapp: Wagnerbiographie, Wagner's Briefe an M. Wesendonk, Fleischer: Neumenstudien III, Riemann: Handbuch der Musikgeschichte, Wolf: Geschichte der Mensuralnotation für ausführliche Referate sehr geeignet. Was Zeitschriften betrifft, so enthält allein der letzte Sammelband der IMG. in den Aufsätzen Brenet's, Bienenfeld's, Pirro's drei Vorwürfe, deren jeder einen selbständigen, breiten Bericht verdient. Auch die Neuausgaben praktischer Musik, alter und heutiger, bieten fortwährend Veranlassung zu Einführungen für die einen, zu Repetitorien für die anderen. Sie wird man am besten mit dem praktischen Teil der Gruppensitzungen verbinden.

Der theoretische ist aber keineswegs auf Referieren und Rezensieren beschränkt, sondern es stehen ihm selbständige, die Wissenschaft möglicherweise direkt fördernde Aufgaben offen, nämlich in der systematisch-historischen Untersuchung der musikalischen Verhältnisse des Ortsgruppenbereichs. Stand und Entwicklung der Kirchenmusik, des Schulgesangs, der Gelegenheitsmusik, der Volksmusik, der Hausmusik, der eigentlichen Kunstmusik gehören da zu den Fragen, die vor aller Augen liegen. Die Mehrzahl wird Behandlung in einzelnen Teilen verlangen oder vertragen. Man denke, was in der Gruppe »Volksmusik« nur für das Kinderlied oder das Soldatenlied noch zu tun ist! Auch für Bibliographie und Biographie kann es sehr nützlich werden, wenn unsere Ortsgruppen obligatorisch musikalische Lokalgeschichte treiben.

Der praktische Teil der Gruppensitzungen wird mit einem gewissen Recht die »Denkmäler« und verwandte Publikationen des Inlands und des Auslands bevorzugen. Ein für alle Gruppen brauchbares Verfahren läßt sich da allerdings nicht angeben, sondern jede hängt von den besonderen Mitteln und Kräften ab, die ihr zur Verfügung stehen. Von Motetten, Chorkantaten, Konzerten und Orchesterkompositionen wird überall nur ein sparsamer Gebrauch möglich sein, ja es kann einzelnen Gruppen auch reine einfache Solomusik einen zu großen Kostenaufwand verursachen. Wenn letztere vorläufig den praktischen Teil fallen lassen oder sehr hintanstellen, verlieren sie damit noch nicht die Lebenskraft.

Soweit die Gruppen in der Lage sind, zu musizieren, lassen sich für die Verwendung der Denkmälerbände verschiedene Wege einschlagen. Es kann der einzelne Band für sich vorgenommen, sein Inhalt kann auf mehrere

Sitzungen verteilt, er kann drittens in Verbindung mit verwandten Bänden gebracht und zu einem Überblick über die Entwicklung der betreffenden Gattung in größeren oder kleineren Perioden benutzt werden. Auf solche Geschichtsbilder muß die Gruppenmusik grundsätzlich ausgehen. Illustrationen zum Sololied, zur Solokantate, zur Solosonate, zeitlich enger oder weiter gefaßt, wären leichtere, Geschichte des Psalms, des weltlichen Chorlieds schon schwierigere Aufgaben. Auch die Bedeutung einzelner Künstler ist ein sehr ergiebiges Demonstrationsobjekt, für ältere Meister allerdings nur da, wo, wie bei Palestrina, bei Sweelinck, bei Schütz Gesamtausgaben oder doch reiches Material vorhanden, für neuere Komponisten unbeschränkt ausführbar.

Daß die Gruppen neben der alten auch neue Musik treiben, ist nicht bloß wünschenswert, sondern notwendig. Sollen sie doch der Einseitigkeit wehren und als Muster musikalischer Bildung auch auf Lücken aufmerksam machen. Da ergibt sich denn als eine der ersten Pflichten für internationale Bekanntheit mit der neueren Komposition zu sorgen. Auch dabei wird einerseits systematisch, andererseits nach Gelegenheit zu verfahren sein. Wo gerade eine Oper von Charpentier, eine Sinfonie von d'Indy aufgeführt wird, da liegt für die Gruppe eine Demonstration entweder über die neue Oper, die neue Sinfonie in Frankreich oder über die Gesamtgeschichte der französischen Oper, der französischen Sinfonie nahe; sie kann in diesem Falle drittens auch ein Entwicklungsbild des betreffenden Künstlers versuchen.

Der Hauptgrundsatz muß sein, nach leitenden Ideen zu musizieren. Muster für derartige Programmanlagen findet jeder in E. Bohn's »fünfzig Konzerten usw.«, auch die letzten Aufführungen der Sänger von St. Gervais und anderer Pariser Gesellschaften können (in den Berichten unserer »Zeitschrift.«) zu Rate gezogen werden.

Es darf gehofft werden, daß eine derartige praktische Tätigkeit den Ortsgruppen praktische Musiker in größerer Zahl zuführt, und daß sich damit unter den Mitgliedern ein Stamm ausführender Kräfte bildet. Diesen natürlichen Prozeß nicht zu stören, wird es sehr darauf ankommen, nichts zu unternehmen, was nicht gut und interessant durchgeführt werden kann.

Da dieser Arbeitsplan an die Vorsitzenden der Ortsgruppen starke Ansprüche stellt, wird man, wo immer der Mitgliederbestand es erlaubt, gut tun, zur Unterstützung und Entlastung besondere »Arbeitskommissionen« einzusetzen.

Schlachtensee, 15. November 1904.

H. Kretschmar.

## Ein verlorenes Werk Johann Sebastian Bach's.

Als die Bach-Gesellschaft, nicht die Neue sondern diejenige welche die Gesamtausgabe der Werke herstellte, sich dem Ziele ihrer gewaltigen Arbeit nahe sah, schrie er ihrer Herangeher in seinem Vorwort, er halte die Zahl der untergegangenen Kompositionen Bach's nicht für so groß, wie man sie gewöhnlich annehme. Es wäre interessant, die Gründe des verdienten Forschers für eine so auffallende Behauptung zu erfahren; solange er sie nicht ausspricht — und dies scheint bisher nicht der Fall gewesen zu sein —, darf man an der Ansicht des vorzüglichsten aller Bachkenner, Wilhelm Rust's, festhalten. Die Tatsache, daß Bach fünf vollständige Jahrgänge von Kirchenkantaten durchkomponiert hat, ist ebensowenig abzuleugnen wie die andere, daß das Jahr mehr als 60 Feiertage enthält; das gäbe weit über 300 Kantaten, erhalten sind aber »nur« etwa 200, bei denen schon die nicht offiziellen Tranungskantaten mitgerechnet sind. Wenn ferner Rust unwiderleglich bewiesen hat, daß in der durch ihren Text für uns ganz ungenießbaren Tranerkantate auf die Königin Christiane Eberhardine uns Fragmente einer Passionsmusik erhalten sind, so zeigen uns diese herrlichen Sätze durch ihren musikalischen Gehalt die volle Größe des Verlustes nicht nur in quantitativer sondern auch in qualitativer Hinsicht; mit welchem Texte man sie auch anführen mag — künftige Bach-Feste werden sie sich hoffentlich nicht entgehen lassen —, sie werden immer beweisen, daß hier nichts Geringeres als ein Werk vom Werte der Matthäuspassion in Trümmer gegangen ist. Doch nicht von diesen grandiosen Schöpfungen für die Kirche soll hier die Rede sein, sondern von einer graziösen Perle der Kammermusik, die bei bisherigen Untersuchungen »schlecht weggekommen« ist, obgleich sie die auf sie verwandte Mühe reichlich lohnt; sie hat nämlich den bei Verlustobjekten sehr schätzenswerten Vorzug, daß sie sich wiederbringen läßt, wenn man sie nur ausgräbt und von einigen kleinen Erdenresten säubert.

Wieder müssen wir vom trefflichen Rust ausgehen. Ihm gebührt das Verdienst, die meisten Bach'schen Klavierkonzerte als Übertragungen von Violinkonzerten erkannt zu haben. In einigen Fällen war dies nicht schwer, wo nämlich die Originale erhalten waren, wie bei den Konzerten in G-moll, D-dur und dem mit 2 Flöten in F-dur; ihr größter Teil ist aber eben nicht erhalten, und da waren sorgfältige Forschungen notwendig, die Rust zu dem unwiderleglichen Resultate führten: alle erhaltenen Klavierkonzerte sind Übertragungen, auch das berühmte in D-moll, das so viele beliebte Pianisten ihrem geistigen Horizonte gemäß zu verstümmeln pflegen, indem sie nur seinen ersten Satz vortragen, weil sie die Schönheiten der beiden folgenden nicht verstehen und von der Einheit des Ganzen keinen Begriff haben; freilich wer den wunderbaren Mittelsatz einmal in seiner originalen Gestalt als Violinsolo gehört hat, wird ihn auf dem Hammerinstrument kaum mehr vortragen — aber wer kennt denn die Originalgestalt jenes Adagio? Daß Breitkopf und Härtel sie längst publiziert haben, scheint Geigern und Hochschulen unbekannt geblieben zu sein. — Doch war es wohl zuviel gesagt, wenn es hieß: alle Konzerte. Bei einem ließ Rust eine Ausnahme zu, dem in A-dur; er drückte sich jedoch vorsichtig aus, und diese Unsicherheit, jedoch mit der Hinneigung zum Glauben an ein wirkliches originales Klavierkonzert, ist bis in die allernueste Zeit hinein auch für die gediegensten Bachkritiker maßgebend geblieben.



Und doch ist auch das A-dur-Konzert ursprünglich für die Geige geschrieben.

Der maßgebende Grund liegt in der Technik der Soli. Man sehe sich zunächst den zweiten Satz an, das vermöge seines Inhalts dem genannten Adagio ebenbürtige Larghetto in Fis-moll. Für dieses liegt das Material besonders günstig; man hat nur bisher wenig beachtet, daß es in einem zweiten — vielmehr ersten! — autographen Exemplare erhalten ist, welches in Band XVII, Seite 318 der Gesamtausgabe veröffentlicht ist; wir wollen es hier die Fassung *B* nennen. Vergleicht man es mit dem definitiven Exemplar, der Fassung *A*, so erkennt man ohne weiteres, daß es die ältere Gestalt zeigt, obgleich Melodie, Harmonie (soweit sie angegeben ist) und Baß übereinstimmen. Was nicht übereinstimmt, sind die Verzierungen, jene unglückseligen Verzierungen, die dem Bachforscher und noch mehr dem Bachspieler so viele Schwierigkeiten bieten, daß sich ihre Lösung schwerlich auf historischem, vielleicht überhaupt nicht auf theoretischem Wege, sondern wohl nur durch den praktischen Entscheid machtvoller Persönlichkeiten gewinnen lassen wird. Für unseren Fall kommt nur eine Tatsache in Betracht: die unverzierte Melodie ist älter als die verzierte; die Einfachheit ist, zumal bei einer so tief innerlich empfundenen Melodie wie der vorliegenden, das Gegebene, während die Ornamente — »gruppetti« nennt sie bezeichnend der Italiener — erst bei der Bearbeitung für die Außenwelt hinzutreten; sie gelten weniger dem künstlerischen Empfinden als dem gesellschaftlichen Effekt. Hier ist nun zwischen zwei Arten von Verzierungen zu unterscheiden: den melodischen und den rein ornamentalen. Jene sind nur scheinbar Verzierungen, in Wahrheit gehören sie zur Melodie, zum eigentlich Erfundenen; die anderen sind äußerliche Zutaten. Von jenen ist auch die Fassung *B* nicht frei; es sind lange Vorschläge und Triller, die den Gesang geschmeidiger machen; aber auch mit ihnen ist das Stück keineswegs überladen, und namentlich verdient der Umstand Beachtung, daß sie gegen den Schluß hin immer seltener werden, ja an Stellen fehlen, wo man sie nach den Gesetzen der Analogie unbedingt erwarten würde, wie im vorletzten und drittletzten Takte des Solo. Schon dieser Umstand beweist, daß *B* zwar älter als *A*, jedoch ebenfalls nicht die ursprüngliche Fassung ist; vielmehr darf man aus jenen Differenzen auf eine Urgestalt *C* schließen, in der auch der erste Teil des Larghetto so aussah wie jetzt der zweite. Fast ganz frei ist aber *B* von jenen rein äußerlichen Schnörkeln, als Mordenten, Pralltrillern, Doppelschlägen usw., an denen *A* so überreich ist, und die sichtlich nur dazu dienen, eine dem Geigenstrich zuge dachte, dem Klapperkasten im Grunde ganz unzugängliche Melodie für diesen einigermaßen wirksam zu machen, wie sich ja die gleiche und gleich vergebene Mühe am Adagio des D-moll-Konzertes durch fünf verschiedene Phasen verfolgen läßt. In unserem Larghetto ist gleich der erste Takt des Solo hierfür charakteristisch; er lautet in *B*:



in *A* dagegen:



und zeigt des Komponisten Einsicht in den Charakter der beiden Instrumente, aber auch seine Verlegenheit gegenüber den lang gehaltenen Tönen in der Mittellage der Violine, denen er am Tasteninstrument mit den verschiedensten Mitteln beizukommen sucht. Noch deutlicher spricht der vierte Takt; aus dem einfach noblen:



von *B* ist in *A* eine Art Virtuosenstückchen geworden:



So geht es fort; ja im dritten Takte des zweiten Solo-Einsatzes hat die Verzierungssucht zu einer sinnentstellenden Absurdität geführt; man vergleiche nur *B*:



mit *A*:



Ist nun *B* ein ebenso vorzügliches Violinstück, wie *A* und *B* ungeeignet für alte und neue Klaviere sind, so läßt sich die Gestalt von *C* klar an Takt 28 und 29 (Seite 121, Zeile 2 = 319, Zeile 3—4) nachweisen, mit deren Zitat die Reihe unserer Beispiele aus dem Larghetto abgeschlossen sei; sie lauten

in *A*:



in *B*:



in *C* offenbar:



Kürzer können wir uns wegen der Außensätze fassen. Ihre Übertragung zeigt sich nicht nur in der bequemen Spielbarkeit für die Geige, sondern

schon darin, daß im Finale bei jedem Tutti die Stimme der ersten Ripien-Violine vom Solo mitgespielt wird. Im ersten Satze liegt dies scheinbar etwas anders; wir kommen darauf gleich zurück. Sehen wir uns einen Augenblick die Themen des Finales und danach die der anderen Sätze an. Nicht nur ihre Lage, auch ihr Charakter weist auf die Violine hin und soweit als möglich von allen Klavieren fort. Bach's Klavierthematik ist entweder, wie in vielen unbegleiteten Stücken, kontrapunktisch-polyphon, oder, wie in anderen Soli, zumal Praeludien, und fast allen Ensemblesätzen homophon-akkordisch. Wie Bach in Wahrheit seine Klavierkonzertthemen gestaltete, welche Klangart und Technik er dabei im Ohre hatte, zeigen die Melodien authentischer Originalkonzerte, so der beiden in D-dur und A-moll mit Violine und Flöte (Werke XVIII 127 und XVII 223), ganz besonders aber dessen in C-dur für zwei Klaviere (Werke XXI, II 39). Nie geht hier die Solostimme mit den einleitenden Orchestergeigen zusammen; mit voller Faust greift der Spieler in die Tasten, in rauschenden Harmonien zeigt er seine Kunst und sein Instrument, denn das Wesen des Klaviers wie der Harfe ist akkordisch, weil gesanglos, während das der Geige nun einmal melodisch-gesangvoll ist und trotz aller kühnen Versuche der Solosonaten bleibt. Gerade deshalb ist ja das Doppelkonzert in C-dur so lehrreich, weil ihm zwei andere Doppel-Klavierkonzerte, beide in C-moll, gegenüberstehen, die von Doppel-Violinkonzerten übertragen sind; und zwar ist von dem einen das Original erhalten, während das andere eben durch die Struktur seiner Themen zeigt, nach welcher Seite es gehört und nach welcher nicht. Hier scheint nun in unserem A-dur-Konzert das Hauptthema des ersten Satzes Widerspruch zu erheben. Deshalb sei es hierher gesetzt:



Das sind zwar nur gebrochene, aber doch immerhin Akkorde; also? — Gemach, der Widerspruch ist nur scheinbar. Erstens beweisen die genannten Werke in C-dur, D-dur und A-moll, also sämtliche Originale Bach's, außer den natürlich anders gearteten Konzerten für drei Klaviere, daß er bei ursprünglicher Klaviererfindung den Solisten mit ganzen, nicht mit arpeggierten Akkorden anfangen ließ; günstig für den Pianisten sind auch jene Arpeggien nicht. Dann aber dauert die Herrlichkeit nicht über die zwei angeführten Takte hinaus; im dritten ist bereits das Unisono mit der ersten Orchestergeige da, nicht ohne die üblichen »Manieren« zum Ersatz der gehaltenen Töne. Voll guten Willens also stürzte sich der Bearbeiter auf seine Aufgabe, das Geigensolo in ein Klaviersolo umzuformen; aber schon im dritten Takte mußte er die Segel streichen. Es gibt einen genau entsprechenden Fall: das Finale des E-dur-Konzertes (Werke XVII, 105) beginnt ebenfalls mit flotten Arpeggien, die hier sogar durch drei Oktaven auf- und niederfluten; aber vom vierten Takte an hat der Pianist die erste Geigenstimme mitzuspielen, und daß er dies ursprünglich auch in den Anfangstakten zu tun hatte, der Satz mithin für Violine mit Streichorchester geschrieben war, zeigt ja das Vorspiel zur Kantate »Ich geh und suche mit Verlangen« (X, 301). Hier wie dort ist die Originalstimme so gut wie unverändert beibehalten worden, und nur die Anfangstakte werden

jedesmal, wo sie wiederkehren, durch jene Arpeggien ersetzt. Wer also der Geige das ganze A-dur-Konzert wiedergeben will (bisher ist ja nur das Larghetto als Violinstück herausgegeben worden), der hätte im ersten Satze nur einige Verzierungen fortzulassen und an folgenden Taktstellen die Arpeggien durch die erste Ripiengeige zu ersetzen: Seite 109, Takt 1, 2, 9—11; 110, 1 und 12; 111, 1, 10, 11; 113 2, 3, 10, 11; 114, 6 und 7; 115, 10 und 11; 116, 8 und 9; 117, 4—7. Einige Schwierigkeit könnten 114, 8 und 9 bereiten; hier ist, wie der Anschluß vor- und rückwärts zeigt, bei der Bearbeitung von Bach die erste und zweite Ripienstimme ins Klaviersolo, das Geigensolo dagegen in die erste Orchesterstimme umgeschrieben worden.

Daß die Rekonstruktion bald vorgenommen werde, wie sie kürzlich mit dem F-moll-Konzerte durch Gustav Schreck so erfolgreich geleistet worden ist, darf man im Interesse der allgemeinen musikalischen Erziehung nur wünschen. Bereits hat Alfred Heuss im Programme des Leipziger Bach-Festes die berechtigte Forderung aufgestellt, daß die Pianisten, nicht mehr an den beschränkten Umfang alter Instrumente gefesselt, dem D-dur-Konzerte seine ursprüngliche Tonart E-dur zurückgeben sollen; was aber der Tonart recht, das ist der Klangfarbe billig, und das A-dur-Konzert hat hierbei den Vorzug, daß es nicht transponiert zu werden braucht: auch das Original stand in A-dur. Vor allem aber ist die Violinmusik nicht so reich an wirklichen Meisterwerken, daß man sich einen wirklichen Bach so leichthin aus der Hand gleiten lassen dürfte. Denn so hoch auch die modernen Bemühungen um die Meister des siebzehnten und beginnenden achtzehnten Jahrhunderts zu schätzen sind: das wird auch der gesinnungstüchtigste „Renaissance“-Schwärmer nicht behaupten wollen, daß alle die Vivaldi, Legrenzi, Nardini, Locatelli, Leclair und wie die vielen Geiger geheißen haben mögen, sämtlich der Ewigkeit ins Auge geblickt und einen Abglanz ihres erhabenen Lichtes der Menschheit in monumentalen Kunstwerken gespendet, oder daß sie auch nur, wie zuweilen Tartini, Momente dämonischer Inspiration blitzartig erfaßt und mit feurigem Temperament zu vollendeten Schöpfungen ausgestaltet hätten. Das alles aber, und noch viel mehr, hat Bach getan, auch schon in seiner Köthener Periode, auch in den verlorenen und hoffentlich nicht für immer verlorenen Violinkonzerten, zum mindesten in jenem unvergleichlichen, des Interpreten noch harrenden Larghetto.

Rom.

Friedrich Spiro.

## Liszt as Pianoforte Writer.

There is nothing easier than to estimate Liszt the pianist, nothing more difficult than to estimate Liszt the composer. As to Liszt the pianist, old and young, conservatives and progressives, not excepting the keyboard specialists, are perfectly agreed that he was unique, unsurpassed and unsurpassable. As to Liszt the composer on the other hand opinions differ widely and multifariously, — from the attribution of superlative genius to the denial of the least talent. This diversity arises from partisanship, individuality of taste, and the various conceptions formed of the nature of

creative power. Those however who call Liszt a composer without talent, confess themselves either ignorant of his achievements, or incapable of distinguishing good from bad and of duly apportioning praise and blame. Those on the other hand who call Liszt a creative genius, should not omit to observe and state that his genius was qualitatively unlike the genius of Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn and Schumann. With him the creative impulse was in the main and as a rule an intellectual impulse. With the great masters mentioned the impulse was of a general origin, all the faculties co-operating. While with them composition was always spontaneous, being, however great the travail, a birth not a making; with Liszt it was often reflective, the solution of a problem, an experiment, a caprice, a defiance of conventional respectability, or a device for the dumbfoundering and electrification of the gaping multitude. In short, Liszt was to a larger extent inventive than creative. The foregoing remarks do not pretend to be more than a suggestive attempt at explaining the inexplicable differences of creative power. That Liszt could be spontaneous and in the best sense creative, he has proved by whole compositions, and more frequently by parts of compositions. That has to be noted; as well as that his love of experimenting and scorn for the familiar, not to mention the commonplace, led him often to turn his back on the beautiful and to embrace the ugly.

As a composer of pianoforte music, Liszt's merits are more generally acknowledged than as a composer of any other kind. Here indeed his position is a commanding one. We should be obliged to regard him with respect, admiration, and gratitude, even if his compositions were aesthetically altogether a failure. For they incorporate an original pianoforte style, a style that won new resources from the instrument, and opened new possibilities to the composer for it, and the player on it. The French revolution of 1830 aroused Liszt from a state of lethargy. A year after this political revolution, there occurred an event that brought about in him an artistic revolution. This event was the appearance of Paganini in Paris. The wonderful performances of the unique violin virtuoso revealed to him new ideas. He now began to form that pianoforte style which combined as it were the excellences of all the other instruments, individually and collectively. Liszt himself called the process "the orchestration of the pianoforte". But before the transformation could be consummated other influences had to be brought to bear on the architect. The influence of Chopin, who appeared in Paris soon after Paganini, must have been great, but was too subtle and partial to be easily ganged. It is different with Berlioz, whose influence on Liszt was palpable and general, affecting every branch of his art-practice. Thalberg has at least the merit of having by his enormous success in 1836 stimulated Liszt to put forth his whole strength.

The vast mass of Liszt's pianoforte compositions is divisible first into two classes, — the entirely original compositions, and the compositions based to a more or less extent on foreign matter. The latter class consists of transcriptions of songs (Schubert, Beethoven, Mendelssohn, Franz, etc.), symphonies and overtures (Berlioz, Beethoven, Rossini, Wagner, etc.), and operatic themes (from Rossini and Bellini to Wagner and Verdi), and of fifteen Hungarian rhapsodies; the former consists of studies, brilliant virtuosic pieces, musical poems, secular and sacred, picturesque, lyrical, etc. (such as *Années de Pèlerinage*, *Harmonies poétiques et religieuses*, *Consolations*, the

legends "St. François d'Assise: La Prédication aux oiseaux," and "St. François de Paule marchant sur les flots," etc.), and one work in sonata form, but not the conventional sonata form. Although not unfrequently leaving something to be desired in the matter of discretion, his transcriptions of songs are justly famous masterpieces. Marvellous in the reproduction of orchestral effects are the transcriptions of symphonies and overtures. The operatic transcriptions (Illustrations, Fantasies), into which the *geistreiche* Liszt put a great deal of his own, do not now enjoy the popularity they once enjoyed; the present age has lost some of its love for musical fireworks and the tricking-out and transmogrification by an artist of other artists' ideas. The Hungarian Rhapsodies, on the other hand, which are still more fantasias on the adopted matter than the operatic transcriptions, continue to be favourites of the virtuosi and the public. As to the original compositions, they are very unequal in artistic value. Many of them however are undoubtedly of the greatest beauty, and stand whatever test may be applied to them. No one would think of numbering with these exquisite perfect things the imposing Sonata. It cannot be placed by the side of the sonatas of Beethoven, whose ideal and formative power Liszt lacked. Nevertheless it is impossible for the unprejudiced not to recognise in it a noble effort of a highly gifted and ardently striving mind. Technically, instead of three or four self-contained separate movements, we have there a long uninterrupted series of continuous movements, in which however we can distinguish three complexes corresponding to the three movements of the orthodox sonata. The *Andante sostenuto* and *Quasi Adagio* form the simpler middle complex. Although some of the features of the orthodox sonata structure are discernible in Liszt's work, most of them are absent from it or irreducibly veiled. The most novel and characteristic features are the unity and the evolution by metamorphosis of the thematic material — that is to say, the motives of the first complex reappear in the following ones, and are metamorphosed not only in the later but also in the first. Nothing could characterise the inequality of Liszt's compositions better than the fact that it is possible to draw up a programme of them wholly irreproachable, admirable and delightful, and equally possible to draw up one wholly objectionable, abhorrent, and distressful. All in all, Liszt, is a most remarkable and interesting and at the same time an epoch-making personality, one that will remain for long yet a living force in music, and for ever a striking figure in the history of the art.

Edinburgh.

Fr. Niecks.

## Bach's Motetten, begleitet oder unbegleitet?

Auf Seite 10 f. der Festschrift des *zweiten deutschen Bachfestes* wird die Frage berührt, ob auch die Motetten Bach's, bei welchen keinerlei Bezifferungen und Stimmen sich erhalten haben, zu Bach's Zeiten von einem Generalbaßinstrument begleitet worden und mit einem solchen gedacht seien. Die Frage wird dort bejaht. »Daß Bach auf die Mitwirkung der Orgel rechnete, kann einigen Stellen, die harmonisch nicht Bachisch korrekt sind, entnommen werden. Die vermeintlichen Unkorrektheiten heben sich sofort, wenn die Orgel die untere Oktave mitspielt.« Es lag nicht in der Absicht einer Festschrift, hierfür Beispiele als Beweise anzuführen. Da sich aber herausstellte, daß sehr vielen Kennern der Motetten derartige Stellen unbekannt geblieben waren, so ist es nicht unzweckmäßig, nachträglich auf den Gegenstand zurückzukommen und ihn etwas ausführlicher zu behandeln, als es dort möglich war.

Eigentümlicherweise führt auch Spitta<sup>1)</sup>, der zwar ebenfalls zu dem Schlusse kommt, daß die Motetten begleitet worden seien, und sogar ausspricht, daß sie mit Sicherheit ihre Wirkung allein unter Orgelbegleitung tun können<sup>2)</sup>, nicht als einen Beweis für seine Ansicht an, daß durch Weglassung der unteren Oktave harmonisch unkorrekte Stimmführungen entstehen. Daß das Generalbaßinstrument die Baßstimme eine Oktave tiefer mitspielte, braucht an dieser Stelle wohl nicht mehr nachgewiesen zu werden. Diese Spielregel findet ihren Beweis sowohl in der Spieltechnik der Orgel und des Cembalos wie von ihr in den einschlägigen Lehrbüchern die Rede ist.

Ich möchte zuerst einige Beispiele aus der Motette »*Singet dem Herrn*« geben, besonders deshalb, weil sich von diesem Werk, obgleich es vollständig, d. h. die autographe Handschrift erhalten ist, weder Orgelstimme noch irgendeine Bezifferung erhalten hat. F. Wüllner, der Herausgeber des Motettenbandes<sup>3)</sup> in der Ausgabe der Bachgesellschaft, sagt, daß die Partiturhandschrift ungemein flüchtig geschrieben sei, und daß die anfangs sehr schön, von Bach selbst geschriebenen Stimmen, allmählich immer flüchtiger würden. »Die letzte Stimme (der Baß des zweiten Chores)«, sagt Wüllner, sei »sogar nicht von Bach zu Ende geschrieben, sondern von der Fuge »Alles was Odem hat«, von einer andern Hand. Es macht den Eindruck, als hätten die Stimmen für eine Aufführung plötzlich fertig werden müssen und als habe sich Bach im letzten Augenblicke helfen lassen«. Dies ist nicht unwahrscheinlich; dadurch würde sich vielleicht auch das Fehlen der Kontinuostimme erklären, die dadurch zu ersetzen war, daß der Spieler des Generalbaßinstrumentes die Partitur benützte. Indes sei dem wie ihm wolle, einige Stellen der Motette ergeben nicht vollständig harmonische Korrektheit, wenn nicht die untere Oktave mitgeht. Zur Orientierung sei nebenbei gesagt, daß die Fehler durch Stimmenkreuzung des Tenors mit dem Baß entstehen. Stimmenkreuzungen kommen bekanntlich in den Motetten sehr häufig vor und sind

1) Spitta redet (Bach II, S. 437) zwar von gelegentlichen »Überschreitungen selbst der elementaren Regeln der Stimmführung« in den Motetten, führt aber nur als Beispiel die Oktavenparallelen der äußersten Stimmen in Takt 26—27 der Motette »*Singet dem Herrn*« an.

2) s. J. S. Bach II, S. 441.

3) Band XXXIX. S. XV f.

bei diesen vielstimmigen, so überaus lebendigen, konzertierenden Werken ohne weiteres begreiflich.

Seite 29 des XXXIX. Bandes der Bachausgabe findet sich nun im fünften Takt folgende Stelle:

Tenor.

Baß.

(6 6 6 6)  
(4 4)

Hier entstehen durch die Stimmenkreuzung bei dem mit \* bezeichneten Stellen zwei aneinanderfolgende Quartsextakkordfortschreitungen, die, weil dies im Wesen derartiger Quartsextakkorde einmal liegt, sehr matt klingen und teilweise fehlerhaft sind, wenn man den zweiten Zwischenton nicht akkordisch auffaßt, wozu aber kein Grund vorliegt. Daß sich dies alles behebt, wenn der Baß noch die untere Oktave hat, braucht wohl kaum gesagt zu werden. Matt klingt der erste Quartsextakkord besonders deshalb, weil seine Wirkung durch den vorhergehenden Sextakkord des gleichen (Des-dur) Akkordes geschwächt wird.

Eine ähnliche Stelle, nur gerade entgegengesetzt findet sich gleich in den folgenden Takten, Seite 30, erster und zweiter Takt. Hier ist, da es sich um einen Kadenzschluß handelt, auf Quartsextakkordwirkung gerechnet, die aber nicht eintritt, wenn die Stelle wie folgt heißt:

Bei \* tritt die Kadenz ein, ein Trugschluß nach Des-dur (V-VI in F-moll), der aber durch diese Fassung ein ganz und gar unnatürliches Aussehen erhält, die kaum von Bach beabsichtigt sein konnte. Aufgelöst heißt die Stelle:





Über die Motette »Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf«, braucht nicht geredet zu werden. Für sie existieren bekanntlich Kontinuo- wie sogar auch Instrumentalstimmen. Wichtiger ist die Motette »Jesu meine Freude«, von der Originalstimmen fehlen. Hier vergleiche man den fünften Takt des Choralen »Unter deinen Schirmen«, der harmonisch erst durch die Oktavenverdopplung korrekt wird, oder Seite 70 zweitletzter Takt, wo die eigentliche Kadenzwirkung ganz verloren geht, wenn der Quartsextakkord nicht zum Vorschein kommt:



Ferner sehe man sich die zwei letzten Takte auf Seite 71 und den ersten auf Seite 72 an, die harmonisch viel befriedigender sind, wenn der Baß die Grundtöne abgibt. Auf schwerem Taktteil und sprungweise eingeführt findet man einen Quartsextakkord, der vollständig in der Luft hängt auf Seite 75, zweiter Takt:



Daß diese Stelle nicht so gemeint sein kann, sieht wohl jedermann ohne weiteres ein, besonders da noch mehrere Schlüsse auf die gleichen Worte völlig regelrecht unmittelbar folgen.

Weitans am häufigsten sind derlei Fortschreitungen in der achtstimmigen Motette »Fürchte dich nicht, ich bin bei dir«; hier wimmelt es geradezu von solchen. Sie alle einzeln anzuführen, würde zuviel Raum einnehmen. Ich begnüge mich mit einigen Beispielen und führe die anderen mit Takt- und Seitenzahlen an. Auf S. 88 sind die Kadenzschlüsse im zweiten und dritten

Takt Quartsextakkorde. S. 93 im vierten und S. 94 im dritten Takt treten springende Quartsextakkorde ein (man bemerke) wie bei ganz ähnlichen Phrasen auf die gleichen Worte die gebräuchlichen Satzregeln vollständig gewahrt bleiben, weil der Baß tiefere Lagen hat und nicht den Tenor kreuzt, Seite 95, auf welcher der Tenor fortwährend unter den Baß gerät, findet man im ersten, zweiten und dritten Takt auf gutem Taktteil schwebende Quartsextakkorde, Seite 100, in den zwei letzten Takten, steht:



ich seh - ne mich.

mich ich seh - ne

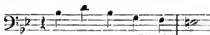
6 4

Hier stehen im zweiten, fünften und sechsten Takt Quartsextakkorde. Der wichtigste ist zunächst der erste, weil er am klarsten zeigt, daß er von Bach gewollt war, indem die Stimmen übereinanderliegen. Es wäre ein leichtes gewesen, diesen Akkord durch volle Kadenzierung des Basses nach g zu vermeiden. Diese nicht von der Hand zu weisende Absicht Bach's legt uns nun aber auch die Verpflichtung auf, die folgenden Quartsextstellen absolut als solche zu verstehen und anzufassen, obgleich sie durch die an anderen Stellen vorgenommene Verdopplung des Basses in der unteren Oktave sofort sich beheben würden.

Es ist nun die Frage, was Bach mit diesen durchaus nicht gewöhnlichen Akkordlagen beabsichtigte. Rein musikalisch erzielte er dadurch ein ganz herrliches Ineinandergehen der Stimmen, denn gerade mit Einführung der vollen Kadenz wären immer gesonderte kleine Abschnitte entstanden, die für sich allein dagestanden hätten. Und dies führt auch zu der künstlerischen Absicht Bach's. Die Schilderung des Sehns nach dir durfte nicht unterbrochen werden, wenn gerade das Spezifische der Sehnsucht ausgedrückt werden sollte; und zugleich liegt in diesen Quartsextakkorden gerade etwas Suchendes, in gewissem Sinne Hilfloses, was ja der eigentliche Inhalt des ersten Teiles dieser herrlichen Motette ist, die unmittelbar vorher den Gedanken ausführt: Jesus, ich bin kraftlos ohne dich; ich sehne mich nach dir, nach deinem Frieden. Das sind vielleicht Gründe, die man weniger mit Worten erklären kann, sondern die sich nur fühlen lassen. Vertieft man sich in die Absicht des Werkes, so wird man sie wohl durchaus begründet finden.

Ist dem nun so, so werden in dieser Motette, wenigstens bei dieser Stelle keine Oktavenverdopplungen vorgenommen werden dürfen. Dies führt auch etwas weiter. Von allen verbürgten Motetten Bach's rechnet diese Motette am wenigsten auf eine Orgelbegleitung, und wenn eines dieser Werke ohne eine solche auch gedacht ist, so ist es diese. Ihr Stil ist zudem von dem der anderen sichtlich verschieden. Eine derart schöne, durchaus vokale Stimmenführung, eine derart einfache, wunderbar plastische Anlage, wie besonders im ersten Teil, trifft man bei kaum einer anderen Motette Bach's wie-

der an. In keiner tritt dann auch, was für uns hier in Frage kommt, die Baßstimme derart selbständig auf. Die Solobaßstellen:



die Kraft verschwind't je mehr

kann man sich nicht anders als unbegleitet oder höchstens als *tasto solo* denken; jegliche Begleitung wäre hier störend. Daß man unter den Motetten Bach's begleitete und unbegleitete unterscheiden kann und vielleicht muß, scheint mir durchaus nicht ausgeschlossen. Die Johann Christoph Bach zugeschriebene Motette: »Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn«, macht auf eine Begleitung gar keinen inneren Anspruch; der erste, ganz schlicht gesetzte Teil atmet so durchaus alten *a cappella*-Stil, und beim zweiten Teil, der von sämtlichen bewegten Sätzen der verbürgten und unverbürgten Motetten Bach's, den durchsichtigsten Satz aufweist, kann man sich ebenfalls die Generalbaßbegleitung nicht als von Anfang gedacht hinzudenken. Das Werk hat sehr viel von Wesen der Kurrende-Motette des 17. Jahrhunderts und ist wohl auch noch eine solche. Die Zeit, in der sie von Bach geschrieben oder wohl abgeschrieben wurde, ist nach Spitta ungefähr das Jahr 1710<sup>1)</sup>. Daß die Motette, »Komm, Jesu, komm«, vielleicht ebenfalls dieser Zeit entstammt, obgleich sie unbedingt bedeutender ist, scheint gar nicht ausgeschlossen; einige innere Berührungspunkte in der Satzweise weisen die beiden Motetten unbedingt an. Ist dem so, dann gäbe dies eine Erklärung für die sicher unbegleitet gedachte Motette »Komm, Jesu, komm«. Vielleicht weiß hier jemand noch Näheres mitzuteilen.

Es kam bei dieser Untersuchung darauf an, den Beweis zu erbringen, daß mit einigen Ausnahmen die Motetten Bach's aus kompositorischen Gründen mit einer Generalbaßbegleitung gedacht seien. Wir wissen alle, daß es in dieser Zeit eigentlich nur derart begleitete Kompositionen gab, wissen auch durch Spitta<sup>2)</sup>, daß selbst ausgesprochene *a cappella*-Kompositionen wie von Palestrina, in Leipzig von Bach selbst mit einer Orgelbegleitung versehen wurden. Ohne Begleitung sang man in Leipzig wohl nur die Gemeindechoräle, und zwar nur zu gewissen Zeiten. Wenn die Motetten bald nach Bach's Tode *a cappella* gesungen wurden, so zeigt dies nichts anderes als daß man dem veränderten Musikgeschmack Rechnung trug, der von einer Generalbaßbegleitung mehr und mehr absah. Heute gelten die Motetten so durchaus als *a cappella*-Kompositionen, daß man selbst die Motette »Der Geist hilft unser Schwachheit auf«, von der der ganze Begleitungsapparat erhalten ist, unbegleitet singt. Einzig die Motette »Lobet den Herrn alle Heiden« singt man mit Orgelbegleitung, weil man bei diesem Werk nicht anders kann, da der Kontinuobaß öfters seine eigenen Wege geht. Dirigent, Organist und Chor wissen aber wohl, wie un bequem durch die mitgehende Orgel ein einheitliches, genaues Zusammenwirken wird. Die Schwierigkeit liegt einesteils in der Schwerfälligkeit unserer großen Konzert- und Kirchenorgeln, die dem Spieler die Aufgabe, den so überaus beweglichen Singstimmen der Motetten, znmal bei unseren großen Chören zu folgen, sehr erschweren.

<sup>1</sup> Nachtrag der Bachbibliographie. S. 981. II.

<sup>2</sup> J. S. Bach II. S. 111.

Ferner haben sich Chöre, die meistens *a cappella* singen, so sehr an ihre Selbständigkeit gewöhnt, daß ihnen jegliche Begleitung hinderlich vorkommt. Zu Bach's Zeiten waren aber bekanntlich auch kleinere handlichere Orgeln in Gebrauch, den Organisten war das Begleiten in Fleisch und Blut übergegangen, und ein Chor wußte von nichts anderem als von begleitetem Gesang, so daß die erwähnten Schwierigkeiten nur für unsere Zeit Geltung haben. Diese sind wohl auch nicht der einzige Grund. Etwas künstlerisches — man verzeihe den Ausdruck, aber ich finde keinen treffenderen — Protzenthum liegt wohl auch darin, wenn unsere Dilettantenchöre, die schwer genug mit den Noten zu tun haben, um keinen Preis sich den Ruhm des Motettensingens dadurch schmälern lassen wollen, daß sie diese schwierigsten Werke der älteren Chormusik mit Begleitung singen sollten. Denn daß in anderer Beziehung das *a cappella*-Singen der Motetten ungemeine Schwierigkeiten bietet, ist jedermann bekannt. Uns ist der *a cappella*-Stil wieder etwas so Nabeliegendes geworden, daß wir ihn auch bei diesen Werken selbstverständlich finden, insbesondere da noch die lange Gewöhnung hinzukommt. Dazu wirkt noch der Umstand mit, daß wir überhaupt aus dem 18. Jahrhundert fast keine unbegleitete Vokalmusik (was die Wiener Klassiker an solcher schrieben, ist recht wenig) besitzen; um so mehr hält man deswegen an diesen vermeintlichen *a cappella*-Werken fest. Daran muß aber erinnert werden, daß wir, gerade angesichts der nachgewiesenen Unkorrektheiten<sup>1)</sup>, die durch das unbegleitete Singen entstehen, gegen Bach's Absichten verstoßen. Wenn wir heute allenthalben mit der Durchführung der Spielprinzipien des 17. und 18. Jahrhunderts mit so großem Erfolge Ernst machen, dann sollte es auch mit den Motetten geschehen. Allermindestens sollten die verschiedensten Versuche gemacht werden, ob die Motetten mit Begleitung der Orgel tatsächlich an innerer Wirkung — denn dies ist das Ausschlaggebende — verlieren oder, was sehr nahe liegt und auch, wie bereits gesagt, von Spitta bejaht wird, gewinnen. Alle anderen Rücksichten und Gewohnheiten müssen demgegenüber zurücktreten.

Leipzig.

Alfred Heuß.

## Music Piracy.

There has been a determined movement in England lately to check piratical publication and sale of musical works. Very indefinite ideas prevail among the public as to *what copyright is* and with whom it resides, and generally as to the law on the subject; also as to the *nature of the Parliamentary proceedings* in this case. The following is a brief digest.

Prior to publication, various exclusive rights can be owned by one interested (say for short by the "author"), in the manuscript of a literary or artistic work. In other words, there can be rights before publication in the result of the intellectual or artistic labour of a claimant or his predecessor in title. As said by Lord Brongham (1854, 4 H. L. C. 962), an author "has the undisputed right to his manuscript; he may withhold or he may communicate it, and, communicating, he may limit the number of persons to whom it is imparted, and impose such restrictions as he pleases on the use of it". His remedy for

1) Sie können teilweise dadurch vermieden werden, daß man die Baßstimmen teilt, wobei die eine Hälfte die untere Oktave singt.

any infringement of such right is practically an ordinary common-law action, for damages sustained, and for an injunction to restrain publication.

But this fundamental right, though it may be often the subject of disputes and of processes at common law, is not Copyright. The article in Grove's Dictionary, s. v. "Copyright", is not quite correct on that head. "Copyright", as technically defined, begins only at first publication; and is the exclusive right of multiplying copies of a literary or artistic work already published. The author may have, and probably generally has, transferred his right at this stage for certain considerations, of which a frequent form is a "royalty", to a publisher. The right has ceased at this stage to be a right at common law, and can only be defined and protected by the provisions of specific statutes; so the note-worthy judgment in 1774 (House of Lords, *Donaldson v. Beckett*). The publisher (so to call for short the holder of copyright) has just such rights and remedies as statutes passed from time to time may give him.

A "Musical Work" means in English law any combination of melody and harmony, or either of them, printed, reduced to writing, or otherwise graphically produced or reproduced (2 Edw. VII. c. 15, 22nd July 1902). "Musical Copyright" means the exclusive right of the owner of such copyright under the Copyright Acts in force for the time being to do or to authorise another person to do all or any of the following things in respect of a musical work: — (a) to make copies by writing or otherwise of such musical work, (b) to abridge such musical work, (c) to make any new adaptation, arrangement, or setting of such musical work, or the melody thereof, in any notation or system (*ibid*). "Pirated Musical Work" means any musical work written, printed, or otherwise reproduced, without the consent lawfully given by the owner of the copyright in such musical work (*ibid*).

Putting aside the previously obtaining Royal Licences and Patents, — e. g. Queen Elizabeth's exclusive licence to Thomas Morley in 1568, "To print set song books in any language, to be sung in church or chamber, and to print ruled paper for printing songs", with infringement penalty of £10, — the earliest statute governing musical copyright was the general copyright "Statute of Anne" (8 Anna, c. 19, 1710). In *Bach v. Longmann* in 1777 (2 Cowper, 623) it was ruled that a musical composition came within that Statute. The "Statute of Anne" was however repealed and superseded by "The Copyright Act, 1842", otherwise "Talford's Act" (5 and 6 Vict. c. 45, 1st July 1842) still in force. Heroin among other things the term "book" includes "sheet of music", whence definitively the rights connected with printed music. The duration of copyright herein is 42 years, or 7 years after death of "author", whichever is longer. A copy of the publication must, under penalty, be sent gratis to the British Museum; and also, if demanded, to the chief libraries of Oxford, Cambridge, Edinburgh and Dublin. It must be registered at "Stationers' Hall" (first charter, 1556), before any suit can be filed to enforce its copyright. There are specific remedies for piracy, whether the latter is indigenous or by import. Certain further Acts, viz. 45 and 46 Vict. c. 40 (10th August 1882), and 51 and 52 Vict. c. 17 (5th July 1888), relate to musical performing-rights, but not to the present subject of musical copyright proper. There are various case-law decisions as to what instances are fairly subject of copyright; e. g. the fingering and editing of standard music. Also others defining piracy; e. g. to make a pianoforte arrangement from a copyright opera. In common with the rest of statute copyright law in England, that about music is in a confused state; a Commission in 1878 recommended a systematic revision of all copyright law, but Parliament has not yet found the time, energy, or inclination to make it.

But mark that the "publisher's" remedy for infringement under all these statutes is for damages or injunction by civil action only. Piratical printing of popular music, especially songs, without giving printer's name as required by statute (32 and 33 Vict. c. 24, Schedule 2), and their sale in the street for a penny or two by common hawkers who were men of straw, having become very rife, while the civil law is practically useless for such cases, the legislature 2 years ago passed a "Musical Summary Proceedings Copyright Act" (2 Edw. VII. c. 15, 22nd July 1902). The bill for this was introduced by Lord Monckswell (formerly Sir Rob. Collier, eminent lawyer) into the House of Lords, and (after much amendment, see hereafter) passed through the Commons and so became law. It provides: — (a) "A court of summary jurisdiction, upon the application of the owner of the copyright in any musical work, may act as follows: If satisfied by evidence that there is reasonable ground for believing that pirated copies of such musical work are being hawked, carried about, sold, or offered for sale, may, by order, authorize a constable to seize such copies without warrant and to bring them before the court, and the court, on proof that the copies are pirated, may order them to be destroyed or to be delivered up to the owner of the copyright if he makes application for that delivery. (b) If any person shall hawk, carry about, sell, or offer for sale any pirated copy of any musical work, every

such pirated copy may be seized by any constable without warrant on the request in writing of the apparent owner of the copyright in such work, or of his agent thereto authorized in writing, and at the wish of such owner. On seizure of any such copies, they shall be conveyed by such constable before a court of summary jurisdiction, and, on proof that they are infringements of copyright, shall be forfeited or destroyed, or otherwise dealt with as the court may think fit."

The interests of the foreign author and publisher also are considered. Under certain legal provisions (viz. under Act of 1886, 49 & 50 Vict. c. 33; the Berne Convention of 5th Sept. 1887; an English Order in Council of 28th Nov. 1887; the Paris Additional Convention of 7th March 1896; an English Order in Council of 8th March 1896; — and subject to some minor doubts not yet determined) holders of copyright in foreign countries belonging to the "Copyright Union" (France, Germany, Italy &c., &c.), can enjoy in England all English copyright privileges. And Art. XII of the Paris Additional Convention runs: — "Pirated works may be seized by the competent authorities of the Countries of the Union where the original work is entitled to legal protection. The seizure shall take place conformably to the domestic law of each state".

Such then is the existing state of the law. But the 1902 Summary Act was only the nett result after various reductions in the Commons of the original proposals made in the Lords, under pressure from opponents. The motives of such opponents were, according to the promoters of the Bill, otherwise the publishers, a combination of — (a) opposition to all property except the particular form of it which they themselves enjoyed; (b) special intolerance of literary property, as something outside of their own knowledge; (c) adoption of the socialistic principle, that as music is part of education, so the masses must have it at artificially cheap rates instead of by the ordinary laws of supply and demand. As a consequence they would condone theft of musical copyright property as being no theft. In speaking of "opponents" a single member is practically meant. Mr. James Caldwell, a Glasgow calico-printer, M. P. for Mid Lanarkshire. Whatever was to be said for the opposition, as a matter of fact the complete weakness of the resulting 1902 Act was foreseen as soon as it was passed. Thus: — there is no power thereby to search premises, where the piratical stocks really are kept; under Summary Jurisdiction Act of 1848, s. 1. the court's summons must be served by name on the hawker, who has easy means of evading the same; there is no penalty at the end of the proceedings except confiscation. In other words the Commons had struck out all the effective penalties, and the 1902 Act remained with scarcely any of the character of a criminal-proceedings statute.

Between 1901 and 1904 cheap piratical copies of music, especially songs, have increased fourfold; the 1902 Act having merely brought into a focus, and given information to the thieves as to, the weakness of the law. The very agitation has pointed out to the needy the way of earning a new living. From a single firm 150 royalty works have been stolen. Of one popular song 18 piratical editions have been made, and the sale thereof by the real publishers has fallen to nil. One popular composer, Leslie Stuart, has had every one of his songs stolen from 1896 to date. London music publishers estimate their aggregate loss in last 3 years as already £ 37,000.

The methods of the pirates are these: — (a) a legitimate copy of some popular work is photographed, and results transferred to stone, whence copies are taken on cheap paper; (b) stocks are kept in a secret place, and distributed piece-meal by middle men to actual sellers in such places as public-houses, or under cover of night; (c) hawkers sell in the street, or go from door to door; (d) a pirate on a larger scale solicits orders through the post, giving address at a shifting house-of-call; (e) quantities of pirated works are exported to the Colonies.

The remedies of the existing law have been fairly and fully tested with a negative result. One firm which tried the civil law under the Act of 1842, successfully conducted 12 cases at a total cost of £ 500, but recovered costs in 2 cases only. Altogether some 40 civil cases have been taken before the Courts, with next to no result. Out of 5000 or 6000 enforcements taken out under the 1902 Summary Act, only 287 have been served, the result of false addresses.

Accordingly a Bill was brought into the House of Lords in 1903 by the Earl of Lytton, and there passed. But in the face of the same opposition it never got through the Commons.

Thereupon, — with a view to the public scandal, and also the fact that great stores of seized piratical music were lying in the magistrates' courts on which on legal judgments could be passed — the Home Secretary thought fit on 15 December 1903 to appoint a Departmental Committee of 5 from outside and inside Parliament, to report to that body on the complaints of music-publishers, and to give opinion whether the law needed amend-

ment, viz: — E. N. F. Fenwick (Police Magistrate) as Chairman, with James Caldwell, M. P., W. J. Galloway, M. P., John Murray, publisher, and T. E. Scrutton, barrister and copyright expert. They reported with majority report of 4, Mr. Caldwell sending in a dissenting minority report of one on 8th February 1904 (see Bücherschan "Piracy"). They took evidence from 13 witnesses, in 3024 evidence-items, viz. from J. Ahbot (Ass. Sec. Music Publishers' Association), A. Boosey (of Boosey & Co.), H. A. Clayton (of Novello), D. Day (of Francis Day & Hunter), J. Dickinson (Police Magistrate), E. Enoch (for French Music Publishers' Association), M. Maybrick (song writer under name of "Stephen Adams"), Lionel Monckton (composer of operettas and songs), T. Moore (Police Supt.), Sir Harry Poland (Police Magistrate), A. Preston (Provincial Agent Music Publishers' Association), J. Rose (Police Magistrate), J. F. Willetts (chief of the piratical operators, he having tendered evidence). — The last-named shewed a curious socialistic audacity, coupled with inconsistency of idea. His position was that piracy was justifiable in order to cheapen music for the masses. Though professing at one point to speak for composers as against publishers, he said (evidence item 2766), "I consider that a man really has no copyright in the gifts conferred on him by Providence, these being conferred upon him for the general good of mankind"! He wished the State to fix the composer's royalty. With this exception all the other 12 witnesses agreed unanimously that a new police law was a necessity, to protect the copyrights already given by the 1842 Act, and counteract the special circumstances which had arisen. The majority-report of the Committee recommended some law inflicting summary penalties on piratical printers and sellers, with power of arrest and search in certain cases. Mr. Caldwell alone reported in the sense of the Willetts witness.

A Bill was then on 26 Feb. 1904 brought into the House of Commons to supplement the 1902 Act, by Messrs Mount, Stuart Wortley, Galloway, and Malcolm, members of the House. It was referred to the Standing Committee on Law, who added to themselves for this purpose 15 expert members of the House. They sat 8, 10, 15, 17, 22 and 24 March 1904. The Bill as then amended by them, and after numerous concessions to opponents (in reality Mr. Caldwell), resulted thus: — (a) It was a penal offence to print, sell, or be in possession of piratical copies, knowing them to be such. (b) Police could arrest for *prima facie* case of offence, if no address forthcoming. (c) A day-time search-warrant for stores. (d) Seized copies could be dealt with by court (forfeited, destroyed, &c.), even if offender absent and untraceable. (e) Further a fine of 5/- or less for each copy, and £5 or less for each plate, not to exceed total £20 for each offence. (f) Special procedure in favour of foreign copyrights. This came before Committee of Full House of Commons on Friday 10th, June 1904. Opponents (mainly Mr. Caldwell) talked out the 4 hours available, and, under rules of House, Bill stood adjourned; which meant lost for this Session (unless Govt. intervened), and must be begun de novo next Session.

A Public Meeting was then convened to be held at Queen's Hall, London, on 4th July 1904, to ask Govt. to intervene. Wm. Boosey (of Chappell & Co.) circulated a manifesto. The Duke of Argyll took the chair and the hall was thronged by publishers, composers, and those interested. Speeches were made, among others, by Wm. Boosey, D. Day, Sir A. Mackenzie, Sir Hubert Parry, Ian Malcolm M. P., W. A. Monnt, M. P., John Murray, and T. E. Scrutton. The Govt. was asked to "give facilities" for passing the Bill that Session.

Except as a demonstration the meeting was, it must be confessed, entirely ineffectual. The Government were within 5 weeks of the end of the Session, which, though they possessed a majority of nearly 90 in the Commons, had been almost wholly occupied there by avowed obstruction, motions of "adjournment", snatch divisions, and even 7 direct votes of censure. Out of 12 major Govt. Bills announced at beginning of Session only 3 were carried through. To suppose that a Government so harassed would add to its obligations in the last few days was nearly absurd. Moreover, on the merits, it is a long way from a Departmental Committee pronouncing in favour of fresh legislation, to a Cabinet taking up such a measure itself. Mr. Caldwell has been assailed for his opposition, as shown above; and certainly, as a matter of procedure, it is disgraceful that a single Member of Parliament can, if he chooses, talk out and destroy any private member's bill whatever. But two things are to be observed: — (a) the organised "Opposition" of party is against the Government only, and if private members did not according to their lights oppose private bills, many undesirable things would be smuggled; (b) though the lengths this member went to were fanatical, yet legislation in the interests of a single class is always somewhat distracted in the Commons.

The resulting situation is this. Publishers hold the copyrights in nearly all cases, but some composers have an interest therein through their "royalties". The piracy at present affects only quite the lightest class of music, but composers such as Cowen, Elgar, Mackenzie and Parry, spoke up at the meeting on the ground of principle. The pirates have at least



another year practically free before them. Such a situation would in most other countries be settled by police-action under general powers. Here specific legislation must be sought, through the agency of another Private Bill in next or following Sessions.

In connection with the question of Music Piracy, can be observed the following *Periods for which Copyright endures* in different countries. "Life" means the residue of the life of the composer himself (not assign); the figures mean years. The "life" clause is conceived in the interests of the composer; cf. specially the English General Copyright Act ("Talfourd's Act") of 1842. But almost all copyrights have been assigned to a publisher. Then if that was subject to a royalty, the composer will benefit by the life clause. But if assignment was by outright-sale, the clause merely adds a speculative element to the publisher's purchase, while the composer will practically get no higher price on account of the long periods prescribed by the law. It will be seen that America, sweeping away complications, has nothing to do with a life-clause. Neither have Denmark, Guatemala, Holland, Mexico, or Venezuela. The 9 countries marked \* have bound themselves internationally by the Berne Convention (9 Sept. 1886). A composer (or publisher) seeking protection for a work in one of the foreign allied countries, gets the period of the foreign country, or of his own, whichever is least: —

America, 28 years from recording the title, with right to prolong for 14 years.	Holland, 50.
Austria, life + 30.	*Italy, life + 40, with minimum of 80.
*Belgium, life + 50.	Japan, life + 5.
Bolivia, life.	Mexico, in perpetuity.
Brazil, life + 10.	Norway, life + 50.
Colombia, life + 80	Peru, life + 50.
Denmark, 50.	Roumania, life + 10.
Ecuador, life + 50.	Russia, life + 50.
*France, life + 50.	South Africa, life with minimum of 50.
*Germany, life + 30.	*Spain, life + 80.
*Great Britain and Ireland, life 7, with minimum of 42.	Sweden, life + 10.
Guatemala, in perpetuity.	*Switzerland, life + 30.
*Haiti, life, widow's life, children's lives + 20.	*Tunis, life + 50.
	Venezuela, in perpetuity.

The *Berne Convention* itself (coupled with the domestic legislation of the several countries) confers on composers or their assigns, rights in each of the other countries similar to those which natives of each of the countries in question would enjoy at home. The accomplishment of the conditions and formalities prescribed by law in the country where the work took its origin is a condition precedent to the enjoyment of protection under the treaty. The country of first publication is held to be the country of origin. The old Treaties between Great Britain and abroad, which preceded the Berne Convention, were: Anhalt, 8 Feb. 1853; Belgium, 12 Aug. 1854; Brunswick, 30 March 1847; France, 3 Nov. 1851; Hamburg, 12 Aug. 1853; Hanover, 4 Aug. 1847; Oldenburg, 28 Dec. 1847; Prussia, 13 May 1846 and 14 June 1855; Sardinia, 30 Nov. 1860; Saxony, 24 Aug. 1846; Spain, 7 July 1857; Thuringian Union, 1 July 1847.

London.

Charles Maclean.

## Musikberichte.

R. Wagner's »Meistersinger« in Bologna. Am 29. Oktober wurde das hiesige Teatro Comunale mit der ersten Aufführung der »Meistersinger von Nürnberg« eröffnet. Bologna zeigte schon seit längerer Zeit Wagner's Schöpfungen volle Sympathie

und stand hierin mit Mailand öfters in scharfem Gegensatz. So war es nicht allzu sehr zu verwundern, daß die »Meistersinger« einen starken Erfolg errangen, der nicht nur aus der Bewunderung für den großen deutschen Künstler entsprang, sondern von Herzen kommend auch bis zur zweiten Wiederholung des Werkes aushielt. Das ist für die Verarbeitung deutscher Kunst im Auslande und im besonderen für die Wagner's sehr erfreulich, nmso mehr als man hier in Bologna ein redliches Bestreben an den Tag legte, dem Werke wenigstens einen würdigen äußeren Rahmen zu verleihen. Und mit der Theaterleitung ging das Publikum Hand in Hand. Es herrschte während der drei Akte eine wirkliche Stille im Saale, die in italienischen Theatern obligaten Unterhaltungen waren diesmal ausgeschaltet. Ferner wurde die Beleuchtung des Zuschauerraums den Szenen der Bühne entsprechend modifiziert, vielleicht zum Leidwesen mancher Logenbesitzer. Dann gab es keine Da capos, wie denn der Beifall während der einzelnen Akte unterblieb und erst am Schlusse mit großer Stärke losbrach. All' das sind für uns Deutsche selbstverständliche Dinge, doch keineswegs für die Italiener. Aus diesem Grunde dürften solch äußere Merkmale schon einer besonderen Registrierung wert erscheinen.

Freilich blieb es nur bei solchen Äußerlichkeiten, um diesem so urdeutschen Werke gerecht zu werden. Die Aufführung selbst war durchaus »italienisch«, der Kern des »Lustspiels« blieb völlig unverstanden. Das soll kein allzu scharfer Tadel sein. Denn die Eigenart eines Volkes soll und darf sich nicht verleugnen. Aber es muß ausgesprochen werden gegenüber den Stimmen, die verkünden, eine solche Aufführung wäre dem Sinne des Meisters entsprechend, stünde also mit der einer deutschen Bühne (etwa München) auf gleicher Stufe. Das wäre ein großer Irrtum. Denn was hier aus den »Meistersingern« gemacht wurde, war nichts anderes als die dem Meister so unsympathische »große Oper« alten Stils. Nicht ein einheitlicher Zug ging durch jeden Akt, sondern vielmehr hatte man den Eindruck einer Aufeinanderfolge von großen Szenen, die immer eine oder mehrere Personen im Vordergrund zeigten. Die einzigartige Stimmung des zweiten Aktes wurde zerrissen, man merkte, daß die Personen auf der Bühne nicht fühlten, was sie bewegen und ergreifen sollte. Die Prügelzene wurde zu einer naturalistischen, effektreichen Poltereier, als deren Urheber man Meyerbeer hätte annehmen können. Und im dritten Akt auf der Festwiese gab es regelrechte Aufzüge im strengen Marschschritt, wie wir sie in den Ausstattungsstücken der Variétés jetzt sehen.

Was die Charakterisierung der einzelnen Personen anlangt, so wurden die Intentionen des Meisters wenig befolgt. Hans Sachs wurde zu einem Gemisch von Charakteren. Bald ein derber Schnatzer, bald ein Aristokrat, bald ein »Maestro« mit schöner Stimme. Walter Stolzinger erschien als Ritter, dem keine große Tatkraft zuzutrauen wäre, als sentimentaler Weichling, der in den französischen Salons der empfindsamen Zeit sicherlich eine Rolle gespielt hätte. Evchen war gegenüber diesem Liebhaber großenteils eine unverständliche Figur. David brachte in Maske und Spiel so eine Art von Harlekin auf die Bühne. Erträglich gab sich der Beckmesser. Die Meistersinger und der Chor spielten als steife Marionetten, die ihre Blicke stets ängstlich nach dem Chordirigenten, der wenigstens einem Teil der Zuschauer unsichtbar blieb, richteten.

Doch gab es auch lichtvolle Momente. Das berühmte »Quintett« wurde mit großer Sicherheit und Reinheit gesungen. Das Orchester spielte unter Arturo Toscanini, der auswendig dirigierte, mit großer Klangschönheit, die freilich dadurch, daß nach italienischer Sitte alle Spieler auf gleicher Höhe mit dem Parquet saßen, wesentlich einbüßte. Der Dirigent war eifrig bemüht, das Werk in großem Schwunge zu erfassen, was ihn freilich öfters zu Tempoübertreibungen hinriß.

Indes, wir wollen uns freuen, daß man in einzelnen Städten Italiens auch den »Meistersingern« Eingang verschaffen will. Ob sie wohl einen festeren Boden gewinnen werden? Wer hätte aber vor 20 Jahren überhaupt an eine solche Aufführung in Bologna gedacht! Und daß diese zustande kam, ist doch wahrlich ein Fortschritt.

Ludwig Schiedermair.

**Dresden.** Die Generaldirektion des *Königlichen Opernhauses* hat zwei Konzerte unter Mitwirkung des Violinvirtuosen François de Vecsey veranstaltet, des einen Wunderkindes von elf oder zwölf Jahren: das andere oder ein anderes — denn die Kinder dieser Art sind jetzt wieder einmal in Blüte —, Elman, gab am Abend des zweiten Vecsey-Konzertes eins im Vereinshause. Zu gleicher Zeit spielte Sarah Bernhardt im Zentraltheater die »Tosca« und hatte ein volles Haus. Wer im Opernhause gegen Vecsey eine Einwendung zu machen wagte, erhielt die Abfertigung »aber bedenken Sie, daß der Junge erst elf Jahre alt ist«, und wer an dem Auftreten der Sarah Kritik üben wollte, wurde mit den Worten zur Ruhe verwiesen: »sie ist aber auch schon 65 Jahre alt!« Das sind die Pole, zwischen denen sich die ausführende Kunst bewegen muß, wenn sie beachtet werden will. Die Konzerte der Wunderkinder waren jedoch — in Dresden wenigstens — leer.

In dem zweiten Konzerte spielte Vecsey, ein sehr schlanker, blasser Junge mit sicheren und gleichmäßigen Bewegungen, das Violinkonzert von Mendelssohn, die Ciaccona von Bach, die »Trümmerei« von Schumann und Ballade und Polonaise von Vioux-temps — alles äußerst glatt und sanher, mit schönem, aber kleinem Tone. Es wird erzählt, daß er die schwierigsten Sachen beherrscht, und ich bin fest davon überzeugt: er wird die ganze Violinliteratur tadellos herunterspielen, ohne Fehler, aber auch ohne irgend einen Funken von einem eigenen Etwas, wie es sich sehr wohl schon in einem elf- oder zwölfjährigen Jungen offenbaren kann, und woraus man dann auf eine weitere Entwicklung zur selbständigen Künstlerschaft schließen kann. Es wurde schon vielfach behauptet und eingehend nachgewiesen, daß dieser Junge völlig ausgereift sei. Das soll gar nicht bestritten werden; denn er ist ein ausgereifter Techniker, obgleich er später auch hierin, wenn er einmal einen größeren Ton erzeugen wollte, manchen bisher ungekannten Schwierigkeiten begegnen wird. Aber er ist kein ausgereifter Künstler, wie ein Junge in diesem Alter niemals physisch, also auch niemals geistig ausgereift sein kann. Doch braucht hierüber gar kein Wort weiter verloren zu werden; er mag sogar viel bedeutender und entwicklungsfähiger sein, als ihm nachgerühmt wird: so gehört diese beklagenswerte Angelegenheit vor ein anderes Forum, vor das der Sittengesetze. Wir sind rund herum von humanen Bestrebungen umgeben — für die Armen, für die Arbeiter, für die Arbeitsunfähigen, für die Tiere; aber für die Hinschlachtung eines jungen Menschenkindes, das doch auch ein Herz hat, das doch auch einmal sich wird ausleben wollen, dafür haben wir keine Empfindung. Im Gegenteil, wir bezahlen, um der Abzapfung einiger weiterer Blutstropfen beiwohnen zu können, die höchsten Eintrittspreise und schreien Bravo. Das war früher durchaus nicht so: die Kinder, die schon in jungen Jahren viel leisteten, ließ man einige Male auftreten, um ihnen Freude an den schwierigen Studien zu machen und ihnen Gelegenheit zu geben, die Mittel zu ihrer Fortbildung verdienen zu können. Dann wurden sie wieder der Öffentlichkeit entzogen und erst freigelassen, wenn sie wirklich reif waren. Das ist heute durch das verderbliche Treiben der Agenten, das vom Staate beaufsichtigt werden sollte, und durch unser auf die Gier nach »Sensationen« abgerichtetes Publikum leider anders geworden — zum Schaden der Kunst.

E. R.

**Leeds.** — At the recent *Triennial Festival*, cond. by Stanford, (for last see III, 60, 70) there were 6 novelties: — Mackenzie's cantata, "Witch's Daughter"; Stanford's Violin Concerto in D, op. 74 (Kreisler); Stanford's "Five Songs of the Sea"; Walford Davies's Morality Play "Everyman"; Holbrooke's poem for orch. and chorus "Queen Mah"; Ch. Wood's "Ballad of Dundee". The first 5 are sure to be heard in London, when notice; the "Witch's Daughter" and "Everyman" are already announced.

**Leipzig.** Das vierte Gewandhauskonzert brachte uns die *Sinfonia domestica* von R. Strauß. Es ist wohl sicher das schärfst ausgesprochene Programmwerk großen Stiles, kaum ein Werk will, kann aber auch so viel. Das Verhältnis dreier Personen zueinander mit rein musikalischen Mitteln zu schildern, ist unbedingt etwas Neues. Wir haben ja, so eigentümlich die Zusammenstellung vorkommen mag, ebenfalls ein Programmwerk mit drei ausgesprochenen Persönlichkeiten, Liszt's Faust-Sinfonie. Man sieht aber gerade hier den Unterschied zwischen Liszt und Strauß, dort scharfe Trennung, hier Ineinandergehen, Anfeinanderwirken. Das letztere bedingte ohne Zweifel

einen größeren Aufwand an polyphoner Kunst, und daß über diese Strauß in staunenswerter Weise verfügt, ist Tatsache. Die Strauß'sche Anlage wäre also nach dem Begriff moderner Wortführer ein »Fortschritt«, läßt sich aber über die Grenzen der Instrumentalmusik wohl unbedingt klarer, und im Verhältnis zu Strauß ist er beinahe ein »absoluter« Musiker. Der Auslegekunst bietet Strauß und gerade dieses Werk die interessantesten Aufgaben, man findet da Dinge, an die ernstlich noch kein Musiker gedacht hat. Daß Strauß so viel Kleinlichem Platz einräumt, liegt ja teilweise im Vorwurf, gehört aber auch zur Charakteristik der Strauß'schen Programmmusik. Das »Erzählen« oder besser das Schildern nacheinander folgender Begebenheiten, insbesondere wenn darunter soviel Kleinliches (im Verhältnis zum innersten Wesen der Musik) aufgenommen wird, hat immer seine großen künstlerischen Bedenken. — Der Klangreichtum vieler Stellen ist einfach bezaubernd. Was aber auch diesem Werke meiner Ansicht nach fehlt, und was einer späteren Zeit ein Hauptkriterium für Strauß abgeben wird, ist das Fehlen einer ganz persönlichen Melodie. Statt dessen hat die Melodiebildung öfters etwas beinahe Triviales, und zwar auch da, wo Strauß sein Innerstes gibt, wie in der breiten Melodie der Liebeszene. Für die Charakteristik des hiesigen Publikums, allerdings dem des Gewandhauses, ist es nicht uninteressant, daß eine ganze Anzahl Lente hinausgingen, als einige der stärksten Stellen kamen. — Mit einer interessanten Programmouvertüre von Elgar, *Cockaigne*, machten uns die Neuen Abonnementkonzerte bekannt. Das Werk (es gibt musikalische Momentbilder von Londons Straßen) ist musikalisch nicht eigentlich ernst zu nehmen, ist aber mit einer solchen Ungeniertheit, ja Frechheit hingeworfen, daß man schon ein Philister sein muß, wenn man wenigstens während der Zeit des Hörens nicht seinen Spaß an ihm hat. — Erfreulich waren einige Solistenabende von Geigern, nämlich deshalb, weil man allmählich auch hier das Bestreben merkt, wertvolle Programme aufzustellen und sich nicht mehr mit allbekannten Konzerten und Solostücken zu begnügen. Dies tat sowohl der Violinist W. Burmester, der zwei Abende mit fast durchweg klassischem Programm gab, wie auch der Violoncellist Dr. Fritz Brückner, der mit den Sonaten op. 69 von Beethoven und op. 38 von Brahms durch sein feinsinniges, überaus musikalisches Spiel zu einem der ungetrübtesten Cellistenabende verhalf, deren ich mich entsinne. Denn was die Cellisten sonst spielen, wissen wir ja alle. Der Komponist M. Reger gab ein überaus erfolgreiches Konzert mit den verschiedensten Werken. Über ihn einmal im Zusammenhang; denn daß Reger zu denjenigen Komponisten gehört, mit denen man sich abfinden muß, ist Tatsache geworden. Nur auf eines möchte ich hier hinweisen, daß Reger trotz seiner noch lange verwirrenden Kunst und Eigenheiten stärker im Volke wurzelt, als man annimmt. Es ist aber ungeheuer wichtig, woher jemand seine Kräfte bezieht. Wenn Reger diesem ihm innewohnenden Zuge noch stärker, wozu übrigens Anzeichen vorhanden sind, nachgeht, wird er unserer Zeit vielleicht einmal notwendig werden.

An alter Musik wurde in größeren und kleineren Konzerten allerlei geboten. Das wichtigste war eine würdige Aufführung von Händel's *Israel in Egypten*, in der Chrysander'schen Bearbeitung durch den Riedelverein. Sie regte, gerade nach dem Bachfest, zu allerlei neuen und alten Gedanken an. Von allen unnötigen Vergleichen zwischen Händel und Bach abgesehen, würde die Frage in bezug auf Händel lauten, was kann er für unsere Zeit sein, worin ist er für sie notwendig? Die öffentliche Meinung, die des großen Publikums und auch sehr vieler Musiker geht dahin, daß ihnen Händel innerlich eigentlich nicht notwendig ist. Einen Grund findet man wohl darin, daß Händel's Wesen bei den Hauptvertretern der Musik des 19. Jahrhunderts sehr schwach vertreten ist. Beethoven war trotz seiner glühenden Händelverehrung nicht Händelsch veranlagt, wenn er zwar auch in Stellen, wo er sein Größtes bringen will, wie im Schlußchor der neunten Sinfonie z. B. »Und der Cherub steht vor Gott« u. a. unbedingt zu Händel'schen Wirkungen greift. Wenn aber derartige Stellen in der Literatur des 19. Jahrhunderts selten sind und einzig Liszt sich hier versucht, so ist der Grund kein zufälliger: nirgends ist der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen leichter getan als gerade bei leisester Nachahmung desjenigen Händel's, der sein Verhältnis zu Gott künstlerisch kundgibt. Hierin Händel zu studieren, ist eine der

interessantesten Fragen bei Händel. Den Romantikern lag aber Händel innerlich ferne, wenn zwar gerade Mendelssohn energisch für ihn eingetreten ist. Schumann und Händel sind die größtmöglichen Gegensätze. Wagner in seinem Germanentum wollte von Händel überhaupt nicht viel wissen, jedenfalls ist sicher, daß das Wesen Händel's bei den ersten Meistern dieser Periode innerlich nicht eigentlich produktiv wirkte, und dies gibt zuletzt den Ausschlag. Eine Händelbewegung, ähnlich der Bach'schen, wird daher wohl erst dann von produktiver Bedeutung sein, überhaupt erst dann eigentlich eintreten, wenn die ersten musikalischen Geister von Händel erfaßt werden, wie es auch bei der Bach'schen Kunst der Fall war; dann nimmt aber auch die zeitgenössische Kunst eine andere Haltung an, und auf diese Weise wird dann das große Publikum wieder Händel zugeführt. Das Publikum macht nicht den direkten Weg zu einem Meister der Vergangenheit, es nimmt ihn aber unbewußt auf, wenn die zeitgenössische Kunst ihn nahe legt. Der heutigen gefühlsbedürftigen Zeit ist Bach noch auf eine lange Zeit notwendig, und die Bachbewegung kann vorläufig noch nicht genügend große Dimensionen annehmen, und wäre es nur zu dem Zwecke, daß sie sich wirklich in sich erschöpft. — Ein sehr inhaltreiches Kirchenkonzert veranstaltete der Kantor der Peterskirche, G. Borchers, dessen Vorträge nach dem Kirchenjahre geordnet waren. Stücke von Eccard, Viadana, Bach, Albert, Vivaldi u. a. kamen dabei zu teilweise sehr schöner Wirkung. Ganz reizend nahm sich dabei die Arie Albert's mit dem Ritornell zweier Violinen, »Jesu Quell gewünschter Freuden«, aus, ein Stück, bei dem die bescheidenen Mittel alle so prächtig an ihren Platz gestellt sind, daß kurzer Hand ein kleines Kunstwerk zu stande kommt. Es ist die 8. Arie des fünften Teils der Arien. Prächtige Werke brachte das Konzert des Thomaschores, dessen Programm man unter der Rubrik »Aufführung alter Musikwerke« findet. Daß die Motette »Ich lasse dich nicht« von J. S. Bach ist, glaube ich immer weniger, wenn ihr hoher Wert unbedingt feststeht. Bach stellt die Chöre doch überall kunstreicher einander gegenüber, nicht in diesem fortwährenden Beantworten der gleichen Phrase. Was die Motette etwas unangenehm macht, ist das fortwährende Wiederholen des »Ich lasse dich nicht«. Die Zischlaute drängen sich dabei so auf, daß ein ordentliches Brausen fortwährend herrscht. Italienische Komponisten sind bei der Wahl ihrer Texte sorgfältiger verfahren.

Alfred Heuß.

**London.** — The "San Carlo" company from Naples, brought over by H. Russell, has given 6 weeks of Italian Opera at Covent Garden exclusively in Italian, beginning 18 Oct. 1904. Among principals: — sopranos, Buoninsegna, Giachetti, May, Nielsen, Wayda; mezzo-sopranos and contraltos, Cisneros, Gianoli, Manfredi, Tetrizzini; tenors, Anselmi, Caruso, Dani, Paroli, Vignas; baritones and basses, Amati, Arimondi, Fornari, Sammarco, Viale, Volponi. Principal conductor, Campanini. Assistant cond. Tanara. Ordinary theatre prices, with reduction for subscribers. The scheme has found enormous favour, and shows the advantage of transplanting if possible, an entire celebrated and historic institution. — Puccini's "Manon Lescaut" (Turin, Feb. 1894, Covent Garden 14 May 1894 under Seppilli) was almost a novelty to England. Manon, Giachetti; Des Grieux, Caruso; Geronte, Arimondi as here in 1894. — The "Adriana Lecouvreur" of Francesco Cilea was brought out 6 Nov. 1902 at the Teatro Lirico Internazionale of Milan; libretto by A. Colautti, after the French play by Scribe and Legouvé. Cilea is aged 37, ex-student of Naples Conservatoire, now Prof. at Florence ditto. Previous operas: — Gina, Naples, 1889; Gilda, Florence, 1892; Arlesiana, Milan, 1896. Present cast of "Adriana": — Maurizio, Anselmi; Bouillon, Fornari; Chazeuil, Paroli; Michonnet, Sammarco; Adriana, Giachetti; Princessa, Cisneros; conductor, Campanini. The story of the poisoned rose dates early 18th century; here with bewildering cross-threads in the plot. The finest dramatic moment is when Adriana, reciting Ph dre, attacks the Princess as one of those "Who calmly revel in their deep disgrace With not a blush upon their brazen face". So Percy Pinkerton, who furnishes English translation of whole libretto for information of English audience. The music is unequal. Where there is dialogue and motion it is quite admirable, and then Cilea is the equal of Mascagni, Puccini or Leoncavallo. But the lyrical and contemplative portions have insufficient character or originality. The usual "inter-

mezzo" comes just when not wanted, keeping Adriana waiting behind a door. The average English audience is always excited by the dainty-pretty, and so the usual encore; but perhaps in the end the more solid music is remembered. This intermezzo is feeble. Scarcely better the half-archaic ballet, "Judgment of Paris". The last Act, with death of Adriana, was spun-out, and had no depth. Cilea is best in what imports motion. Orchestration very masterly. Giachetti, Cisneros, and Sammarco played excellently, especially the first. The opera was very well received. — Mme de Cisneros in this company, as revealed by her blue eye, is English, née Eleanor Broadfoot, born at New York, Scottish father, Irish mother. Has sung at Turin, Milan, Trieste, Lisbon, &c. A beautiful voice and a good deportment.

The monster chorus of the *Royal Choral Society* at Albert Hall (III, 370), conductor Sir Fred. Bridge, began 34th season on 10 Nov. with a specially brilliant-crisp performance of "Elijah". In the season's scheme are Mackenzie's "Witch's Daughter" (new for recent Leeds Festival, Berlioz' "Childhood of Christ", Elgar's "Apostles", and various other works.

**München.** Aus der Fülle der Konzerte sei zunächst eine Veranstaltung des *Orchestervereins* hervorgehoben, der stets in rühmenswerter Weise die Neuhelebung alter Musik anstrebt. Sein 99. Konzert brachte zwei Orgelstücke von Froberger und Muffat, sodann eine von Prof. H. Schwartz zusammengestellte Suite aus J. J. Rousseau's »Le Devin du village«, dem entzückenden Singspiel, das ursprünglich mit »Pygmalion« zusammen dieses Frühjahr zur Aufführung kommen sollte, ferner ein Konzert für 2 Klaviere und Orchester von Friedemann Bach, die Ouvertüre zu Paësiello's »Barbier von Sevilla« und — besonders rühmend — das Oratorium »Jephta« von Carissimi. Auch Mottl, der ja von jeher dem Bachkultus huldigte, und Weingartner haben ihre Programme mit mancher Perle alter Musik bereichert. Mottl brachte im ersten Konzert Bach's Choralvorspiel »Wer nur den lieben Gott«, sodann Bach's Kantate »Wer weiß wie nahe mir mein Ende«, ferner die 1790 komponierte und erst in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts wieder entdeckte Kantate auf den Tod Josephs II. von Beethoven, den »Chor der Genien« aus Schubert's »Zauberharfe« und schließlich als moderne Werke den »Chor der Toten« des allzufrüh verschiedenen jungen Münchner Komponisten Neff und den 13. Psalm von Liszt. Aus Weingartner's Mozart-Abend ist der »Musikalische Spaß« und die »Haffner-Serenade«, aus dem 3. Konzert, die Suite aus Gluck's Ballett »Don Juan« (in Kretschmar's Bearbeitung) und die Suite aus Rameau's »Paris und Helena« (von Gevaert bearbeitet) zu nennen. Einen hohen Genuß bereitete Herr Knauer allen Bachfreunden, indem er sämtliche 6 Sonaten für Violine zu Gehör brachte.

In der Hofoper macht sich erfreulicherweise seit Mottl's Einzug neues Leben bemerkbar. Eine Reihe von Neueinstudierungen älterer Werke (Hans Heiling, Weiße Dame, Teufels Anteil, Iphigenie in Aulis) folgten in kürzester Frist in delizioser Ausarbeitung; die erste Novität, Weingartner's »Orestes«, erfuhr mit Recht eine sehr laue Aufnahme. Die überwältigende Größe des Stoffes steht im Mißverhältnis zu der physiognomielosen Tonsprache des berühmten Dirigenten. Edgar Istel.

**Paris.** La nouvelle saison musicale a débuté sous les auspices de César Franck. A l'occasion de l'inauguration d'un monument élevé à la mémoire du maître, dans le square Sainte-Clotilde, M. Colonne a consacré sa séance de réouverture à l'œuvre de celui qui est considéré comme le père de la jeune école française, — l'école de d'Indy, Chausson, etc. La Symphonie en ré mineur, suivie de fragments de Hulda (opéra en trois actes d'après une légende scandinave, des Variations symphoniques (jouées par Raoul Pugno), et du poème symphonique de Psyché fut applaudie au premier concert du Château, ainsi qu'à celui de M. Chevillard, le dimanche suivant. Peut-être les mouvements pris par M. Colonne dans la symphonie sont-ils un peu trop rapides pour donner à la belle œuvre de Franck toute son ampleur majestueuse; néanmoins l'exécution en fit grand effet, avec sa péroration grandiose où le croyant qu'était César Franck semble avoir mis toute l'ardeur de sa foi. Hulda, privé de la mise en scène indispensable à toute œuvre dramatique, n'a pas produit grande impression; par contre, le imminent poème de Psyché dans lequel le maître a fait revivre

la belle légende antique, a été accueilli par deux fois a soulevé des applaudissement répétés, et chaque fois le deuxième morceau de la première partie (Psyché enlevée par les Zéphyrus) a dû être bissé.

De Beethoven, M. Colonne a commencé l'exécution du cycle des neuf Symphonies, dans l'ordre chronologique, après avoir, toutefois, débuté par deux auditions de la Neuvième.

Le monument de César Franck, œuvre du sculpteur Lenoir, auteur de la statue de Berlioz au square Vintimille et à la Côte-Saint-André, fut inauguré le samedi 22 octobre. Le sculpteur a représenté le grand artiste dans un moment de méditation, assis devant les claviers de son orgue, les yeux baissés, les mains croisées sur sa poitrine, dans une attitude qui lui était familière; l'expression rêveuse du musicien a de la grâce et de la profondeur. Sous la forme d'un ange, le génie incline vers lui son visage et de son regard, pénètre sa pensée; de ses ailes étendues, il le domine et l'enveloppe tout entier. Un bras de l'ange descend jusqu'au front de la figure principale, indiquant l'union des deux forces, cerveau et génie, et de ses mains se déroule une banderole qui contourne les claviers d'orgue, s'enroule et se perd aux pieds du musicien. Sur cette banderole, qui semble encore unir l'artiste et l'ange, sont inscrites les titres des principales œuvres qui caractérisent son génie.

Plusieurs discours furent prononcés à l'inauguration de la statue de Franck, par MM. Marcel, directeur des Beaux-Arts, Vincent d'Indy, au nom des élèves du maître, de Selves, préfet de la Seine, Edouard Colonne et Théodore Dubois, directeur du Conservatoire.

«Franck, dit le directeur des Beaux-Arts, a passé au milieu de ses semblables sans partager leurs fièvres, sans épouser leurs querelles, enfermé dans son rêve mystique de perfection chrétienne. C'est à ce titre, un attaché, un fils spirituel de ce Fra Angelico, qui, en son convent de Fiesole, au milieu des oliviers et des cyprès, miniaturait pieusement ses visions célestes, loin du fracas d'un siècle atroce, à moins qu'il n'allât, du même cœur, à l'appel d'un pontife, décorer quelque coupole de basilique. Franck avait pour réaliser cette conception, en quelque sorte anachronique, le viatique nécessaire; des convictions fortes et tranquilles, un caractère résolu et tenace. Sous l'enveloppe indifférente où le hasard l'avait logé, dans ses yeux bleus si modestes, mais qui regardaient si droit, il portait à travers la vie troublée et confuse de ce temps une volonté inébranlable, dédaigneuse des jalousies d'artistes comme de l'incompréhension bourgeoise. Ce passant inaperçu, contrant à ses leçons, par nos rues affairées, a incarné l'idéal magnifique et radieux d'un Sébastien Bach; ce fut le dernier de ces grands kapellmeister, dont la fonction terrestre semble d'exprimer, par la voix colossale des orgues, les regrets de l'homme déchu, ses aspirations vers la pureté rédemptrice, sa contemplation et son attente des destinées sublimes de l'au-delà.»

«Il y a plus de trente ans, a dit M. Edouard Colonne, que, pour la première fois, les circonstances nous mirent en présence, à ces concerts de l'Odéon, qui furent le berceau de l'Association artistique. C'est à cette époque que j'eus l'honneur produire l'admirable Rédemption. César Franck n'était pas encore celui dont la maîtrise s'impose à tous, et je faisais moi-même les premiers pas dans ma carrière.

«L'amitié, cependant, ne tarda pas à nous unir. Je le revois encore, à cette époque déjà lointaine, simple, modeste, presque timide, non pas qu'il n'eût conscience de valeur (le véritable artiste ne saurait se méconnaître à ce point); mais la chance ne l'avait pas favorisé; il avait connu les injustices et les dédains, sans révolte d'ailleurs, avec l'abnégation du martyr qui a foi dans son idéal. Aussi éprouva-t-il à cette première audition de Rédemption une joie naïve et profonde.

«Il s'en faut pourtant, et je dois l'avouer, que Rédemption ait valu à son auteur un triomphe complet. Bien des auditeurs n'en comprirent pas la sereine beauté... Toutefois, il y eut dans le monde des musiciens un mouvement de surprise et d'admiration, et l'on eut le sentiment qu'une force nouvelle venait de se manifester.

«De ce jour, César Franck avait conquis des partisans: des élèves étaient accourus vers lui. Il se sentait compris, la confiance qu'il inspirait avait ranimé ses forces. Il

devenait chef d'école, sinon malgré lui, du moins sans le vouloir, et même sans s'en douter.

«C'est à partir de cette époque qu'il composa ses plus belles œuvres. Mais la musique religieuse ne fut pas le seul domaine offert à son activité. Le monde instrumental s'ouvrait à lui avec l'infinie variété de ses formes. Si ses œuvres religieuses témoignent de sa foi chrétienne, ses œuvres symphoniques attestent la profondeur de sa science et la richesse de son imagination.

«Parfois aussi, en fervent idéaliste, il a prêté l'oreille aux bruits de la terre, il a abordé l'opéra, il s'est épris des légendes scandinaves, il a chanté le farouche Hulda.

«Et même ce chrétien convaincu s'est inspiré du paganisme pour illustrer musicalement l'un de ses mythes les plus acquis. Il a pénétré dans les jardins d'Eros: il a respiré le parfum de ses fleurs; il a chanté l'exquise, la divine Psyché.

«C'est avec raison cependant que le lien où nous sommes fut choisi pour ériger le monument de ce grand musicien, car c'est là que, dans les heures troublées, il venait chercher, et trouvait sûrement, les consolations aux amertumes de sa vie. Là, pendant de longues années ses doigts ont fait vibrer l'orgue de cette basilique. Là, vers les voûtes serrées, ses chants ont monté comme un pieux encens. Là, dans les âmes des fidèles agenouillés, il a versé l'interminable flot de ses belles harmonies comme un baume consolateur.»

J.-G. Prod'homme.

**Stuttgart.** Das erste Abonnementskonzert der *Kgl. Hofkapelle* brachte einen Beethovenabend mit den drei Leonoren-Ouvertüren, ein immer interessantes Experiment, das schon Mendelssohn wagte, besonders im Hinblick auf den großen instruktiven Wert. Weiterhin folgte die Eroikasinfonie und zum Schluß kam, leider aber nicht zum Vorteil der Komposition, der für Chor und Orchester von Felix Mottl bearbeitete Hymnus »Ehre Gottes aus der Natur« zur Ausführung. So groß und feierlich auch das kurze Tonstück angelegt ist, das einfachere Gewand kommt ihm doch besser zustatten, denn die Mottl'sche Bearbeitung verfehlte die gewünschte Wirkung, zumal nach dem durch die Eroikasinfonie hinterlassenen Eindruck. Im übrigen war die Vorführung sämtlicher Nummern durch die kgl. Hofkapelle unter Hofkapellmeister Pohl's Leitung im allgemeinen ausgezeichnet.

Das erste Konzert des bei uns seit mehreren Jahren als ständiger und öfterer Wintergast erscheinenden Kaimorchesters von München, unter Leitung des Hofkapellmeisters Weingartner, wurde eingeleitet mit der siebenten Sinfonie von Anton Bruckner, was für jeden Orchesterdirigenten immer noch ein verdienstvolles Werk bedeutet, insbesondere deshalb, weil unsere zeitgenössischen Tonsetzer daraus sehen können, daß die geschlossene Form der Sinfonie durchaus nicht zum alten Eisen gehört. Anschließend spielte das Kaimorchester die »italienische Serenade« von Hugo Wolf, ein mit vielen Feinheiten und instrumentalen Pikanterien ausgestattetes kleines Orchesterstück, das auf stürmisches Verlangen der Zuhörerschaft wiederholt werden mußte. Den Schluß des Konzertes bildete die sinfonische Dichtung »*Odysseus Ausfahrt und Schiffbruch*« von Ernst Böhe, einem noch jungen, aber hochtalentierten Tonsetzer in München. Wer sich mit der modernen Programmmusik, die in gewisser Hinsicht ein Mittelding zwischen Konzert- und Bühnenwerk ist, befreundet kann, findet in dieser Novität viele große und schöne Zeichnungen, das Beste aber bieten unstreitig wieder die Stellen, wo die Musik in ihren natürlichen Grenzen und Bahnen geht, nämlich wo der Komponist Seelenregungen schildern kann, wie bei der Illustration der Sehnsucht seines Helden nach Heimat und Gattin und seine Zerknirschung nach erlittenem Schiffbruch. Das Werk fand recht freundliche Aufnahme, dank der vorzüglichen Interpretation durch das Kaimorchester.

Sonntag, der 6. November, brachte uns zum erstenmal die Oper »*Ingevalde*« von Max Schillings. Eine Novität ist dieses Bühnenwerk ja nicht, denn es erlebte seine Uraufführung schon vor zehn Jahren am Karlsruher Hoftheater, und zwar mit entschiedenem Erfolg. Schillings ist ein begeisterter Wagnerjünger, das zeigt seine Musik von Anfang bis zu Ende, die durch und durch den Stil der letzten Werke des großen Meisters erkennen läßt, insbesondere vom Ring des Nibelungen und von Tristan und Isolde. Vornehm, wie alle Erzeugnisse dieses längst nicht mehr unbekannten Ton-



dichters, finden sich auch in diesem Werk nirgends unschöne Übertreibungen, was man nicht von allen nachwagnerischen Kompositionen sagen kann, wir begegnen im Gegenteil vielen Stellen von außerordentlicher und überzeugender Schönheit der Tonsprache, die uns über manche etwas ödere, und weniger gelungene Teile hinweghelfen. Hervorragend sind die Vorspiele zum ersten und zweiten Aufzuge, die Liebesgesänge zwischen Gest und Ingwelde, ebenso die dem Sangeshelden Bran in seinem nächtlichen Monolog untergelegte Orchesterbegleitung mit den prachtvollen Harfengängen. Ob sich das Werk aber auf den deutschen Bühnen einbürgern wird, erscheint bei den unverkennbaren Parallelen, die sowohl in der Musik, wie auch in der zwar geschickt gemachten, aber keineswegs bedeutsamen Graf Spork'schen Dichtung dem Wagner'schen »Ring« gegenüberstehen, fraglich.

Otto Buchner.

## Aufführungen älterer Musikwerke.

H. Albert: »Jesu Quell« Arie (Leipzig, Chor St. Petri, Borchers).

J. S. Bach: Suite H-moll (Bülow-Bearbtg.) (Berlin, Kgl. Kapelle). Brandenb. Konzert F-dur Nr. 2, Klavierkonzert D-moll (Basel, Allg. Mus.-Gesellsch. A. de Greef), Kantate: Wachet auf, ruft uns die Stimme (Philh. Chor, Berlin, Rec., Arie und Choral aus »Wer weiß, wie nah' mir mein Ende« (Altonaer Kirchenchor), 4. Brandenb. Konzert (Eisenach, Meininger Kapelle), Kantate: »Wer weiß, wie nah' mir« (Musik. Akademie München), Trio f. Fl., Vl. u. Kl. (Prag, Konservatorium), Adagio aus d. Sinfonie F-dur und Menuett aus d. D-dur Suite (Zürich, Tonhalle), E-dur-Konzert f. Vl. (Baden-Baden, A. Bachmann), 3. Brandenb. Konzert (Bernische Musikges.), Orchestersuite C-dur (Breslau, Abon.-Konzert), Ich will den Kreuzstab (Chemnitz, Kirchenchor St. Jakobi), 4. Brandenb. Konzert (Hildburghausen und Meiningen, Meininger Kapelle), Sinfoniesatz D-dur (Lausanne, Sinfoniekonzert), 3. Brandenb. Konzert und Suite D-dur (Bearbtg. v. David und Mendelssohn) (München, Volks-Sinfoniekonzert), E-dur-Konzert f. Vl. (Berlin, Philharmonie, Ysaye), Actus tragicus, Kantate: O Jesu Christ und liebster Gott, wann werd' ich sterben (Sing-Akademie, Berlin), 3. Brandenb. Konzert (Mannheim, Kaim-Konzert), Kantate: Wachet, betet (Thomaskirche, Leipzig), H-moll-Messe (Frankfurt, Cäcilien-Verein), Suite D-dur (Angers, Associat. artist.), Motette: Singet dem Herrn (Dresden, Dreissigsche Singakademie), Kantate f. Sopr. u. Bass: Liebster Jesu, mein Verlangen (Berlin, Harzen-Müller), »Dir, dir Jehova« 4st. Chor (Leipzig, Chor St. Petri), sechs Violin-Solosonaten (Knauer, München).

Joh. Heinrich Bach: Choralvorspiel über »Erbarme Dich mein« (Prag, Konservat.).

Joh. Chr. Bach: Präl. u. Fuge Es-dur f. Org. (Prag, Konservat.), 8st. Motette: Unsers Herzens Freude (Chemnitz, Kirchenchor St. Jakobi). Motette: »Ich lasse dich nicht.« (?) (Leipzig, Thomanerkonzert).

Joh. Mich. Bach: Choralvorspiel über »Wenn mein Stündlein« (Prag, Konservat.).

Ph. E. Bach: »Verheißner Gottes« (Altonaer Kirchenchor), Arie aus dem Oratorium »Petrus« (Prag, Konservat.).

Joh. Bernh. Bach: Fuge D-dur f. Org. (Prag, Konservat.).

Wilh. Friedr. Bach: Sonate C-dur f. Klav. (Prag, Konservat.). Konzert f. 2 Kl. (München, Orchesterverein).

Joh. Chr. Fr. Bach: Rondo C-dur f. Klav.

Joh. Christian Bach: Klavierkonzert D-dur (Prag, Konservat.), Trio D-dur f. Kl., Vl., Vcl. (Dresden, Tonkünstlerverein).

Wilh. Frd. Ernst Bach: Fantasie u. Fuge F-dur f. Klav. (Prag, Konservat.).

Buxtehude: Alleluja (Darmstadt).

Carissimi. Jephtha (München, Orchesterverein).

Chernbini: Scherzo G-moll- und Es-dur-Quartett (Mainz, Heerman-Quartett),  
Missa solennis Singakademie, Berlin).

Eccard: »Wir singen all« und »Der heilig Geist« (Leipzig, Chor St. Petri).

Freundt, Cornelius: »Wie schön singt« f. Chor u. Solotertzett (Leipzig, Chor  
St. Petri).

Friedrich II.: Flötensonate Nr. 106 C-dur (Prag, Kammermusikverein).

Gabrieli, G.: Sonata pian e forte, Motette f. 8st. Chor »Jubilato Deo« (Chem-  
nitz, Kirchenchor St. Jakobi und A. M.-G. Basel).

O. Gibbons: Motette: Allmächtiger (Altonaer Kirchenchor).

Gluck: Orchesterstücke aus »Iphigenie« und »Armida« (A. M. G. Basel), Ballett-  
suite aus »Don Juan«, (bearb. v. Kretschmar) (Karlsbad und Philharm. Konzert  
Leipzig, München Kaimkonzert), Iphigenie in Aulis (Münchner Hofoper).

Grétry: Ballettsuite aus »Céphale et Procris« (Bearb. von Mottl) (Gewandhaus,  
Leipzig und St. Gallen).

Hammerschmidt: Motette: Mir hast du Arbeit gemacht (Altonaer Kirchenchor,

6st. Motette: Schaffe in mir Gott (Chemnitz, Kirchenchor St. Jakobi).

Händel: Concerto grosso G-moll (Allg. Mus.-Gesellsch. Basel), »Wasser- und  
Feuermusik« (Dessau), Tränemarsch aus »Saul« (Gewandhaus Leipzig), Halleluja aus  
»Messias« (Osnabrück, Ges. d. Musikfreunde), Tu rex gloriae (Altonaer Kirchenchor,  
Herakles (Dortmunder Mus. Ver.) (Bearb. v. Jos. Reiter), Concerto grosso (Kogel,  
Kontrabaßkonzert (sic) (Petersburg, Silotikonzerte), Judas Maccabäus (Chrysander-  
Bearb.) (Köln, Gürzenich-Konzert), Israel in Egypten (Chrysander) (Riedelverein,  
Leipzig), »Wenn Christus der Herr« (Altonaer Kirchenchor), Sonate f. Viola u. Klav.  
(Berlin, G. v. Fossard), Concerto grosso F-dur (Bernische Musikgesellsch. und Kon-  
servat. Leipzig), Konzert f. Orgel F-dur (M.-Gladbach, Gesangverein Cäcilien), »Messias«  
(Eisenach), Concerto grosso Nr. 7 (Frankfurt a. M., Abonnementkonzert), B-dur-Konzert  
Nr. 6 f. Orgel (Berlin, Prof. Reimann).

Haßler: Agnus dei (Leipzig Thomanerkonzert).

Jacoponus: Stabat mater (Leipzig, Borchers).

Joh. Hengel: Psalm: Das ist fürwahr ein selig Mann (Darmstadt).

Molinari, Simon: Motette: Zwei Seraphe (Altonaer Kirchenchor).

Mozart: Divertimento Nr. 11 (K. V. 251) (Mannheim, Mus. Akad.), Divertimento  
D-dur (K. V. 334) (A. M. G. Basel), Klavierkonzert G-dur (K. V. 453) (Dresden, Mozart-  
verein), Eine kleine Nachtmusik (K.-V. 525) (Heidelberg, Bachverein), Divertimento  
Es-dur (K. V. 563) (Münster, Musikver.), Kantate f. Tenor: Wie ihr des unermeßlichen  
Weltalls (Nürnberg, Volkskonzert), Musikalischer Spaß, Haffner-Serenade (München,  
Kaimkonzert und Montreux), Eine Reihe Stücke aus »Idomeneo« (Hoch'sches Kon-  
servat.).

Paisiello: Ouv. z. »Barbier v. Sevilla« (München, Orchesterverein).

Palestrina: O bone Jesu, Heilig, Agnus dei und Sanctus a. Miss. Pap. Mar-  
cellae. Tu es Petrus. Ricercare f. Orgel (Altonaer Kirchenchor). Christus factus est,  
O domine Jesu (Leipzig, Motette).

M. Praetorius: Sinfonie für zwei Blasorchester (Darmstadt, Dr. Nagel).

Rameau: Drei Ballettstücke (Mottl) (Musik.-V. Gütersloh und in Herford), Frag-  
ment aus »Castor et Pollux« (Bearb. v. Gevaert) (A. M. G. Basel und Kaimkonzert  
München Bernische M.-G.).

Rousseau: Suite a. »Devin de village« (München, Orchesterverein).

Schein: »Trauerklage« und »Angstsenfzer« (Leipzig, Thomanerkonzert).

Stamitz, Johann: Trio C-dur (Bearb. v. Riemann) (Frankfurt, Kammermusik-  
Matinée).

Schütz: Psalm: Das ist fürwahr ein selig Mann (Darmstadt, Festfeier zu Ehren  
Philippa d. Großmütigen), Psalm 6, f. 2 Chöre (Leipzig, Thomanerkonzert).

Tuma: Partite D-moll f. Streichinstr. Dresdner Tonkünstlerverein), Totenmesse  
(Bearb. v. O. Schmid) (Robert Schumann-Singakademie, Dresden).

L. Viadana: »Exaudi me« f. Tenor Leipzig, Borchers).

## Vorlesungen über Musik.

**Berlin.** Dr. Leop. Hirschberg hält drei Vorträge (Nov.) über den Gral, seine Geschichte und künstlerische Verwertung, ein anderer Dozent im Februar über die Merlin- und Artussage, beide Themen mit besonderer Berücksichtigung von R. Wagner.

**Bonn.** Prof. Dr. Friedländer hielt in der Bonner »Gesellschaft für Literatur und Kunst« einen Vortrag über »Schubert's Jugend«.

**Hamburg.** Den Verzeichnissen, welche die Vorlesungskommission der Oberschulbehörde herausgab, seien die Vorlesungen über Musik entnommen, die in Hamburg von der Oberschulbehörde, Sektion für die wissenschaftlichen Anstalten, veranstaltet wurden. Die »Entwicklung des Hamburgischen Vorlesungswesens« (dargestellt von H. Klusmann, 1901) führt an die Namen Dr. H. Behn, Dr. F. Chrysander, Prof. Fleischer und Dr. Friedländer. Leider sind gerade die Vorträge Chrysander's nicht angeführt. Laut Verzeichnis 1903/4 hielten Vorlesungen: Prof. R. Barth über »J. Brahms und seine Musik« (2 St.) und Prof. Dr. Friedländer über »Volkslied und Hausmusik« (8 St.):

1) Einleitung. Älteste Quellen. 2) Blütezeit des Volksliedes im 16. Jahrhundert. 3) Anfänge der Hausmusik. 4) Geistliche Volkslieder. — Von Haßler und Froberger bis Krieger und Kuhnau. 5) Hamburger Hausmusik von 1680—1750. Bach und seine Zeit. 6) Bach's Söhne. Die Berliner Schule. Singspiele — Herder, Goethe, Bürger und das Volkslied. 7) Lieder im Volkston. — Haydn und die Hausmusik. 8) Neuere Zeit.

Es ist interessant, aus der Statistik der Zuhörer zu sehen, welche Berufsklassen am meisten vertreten waren, insofern nämlich, als musikalische Berufe beinahe keine Hörer stellten. Am meisten sind vertreten (mit Ausnahme der Rubrik weibliche Hörer ohne Berufangabe) Lehrerinnen, Kaufleute, bez. Handlungsgehilfen und Lehrer. Unter den 405 Hörern der Friedländer'schen Vorlesungen waren ein einziger Musiker und acht solche Damen, unter den 273 der Barth'schen Vorträge ebenfalls ein einziger Musiker (wahrscheinlich der gleiche!) und 23 Damen.

Das Verzeichnis des Winterhalbjahres 1904/5 führt fünf Vorträge von Prof. R. Barth an:

Wie soll man Musik hören. Über Klangfarbe und Charakter der verschiedenen Tonarten (2 St.). Über Programmmusik (2 St.).

**Kiel.** Privatdozent Dr. Mayer-Reinach liest im Januar und Februar 1905 in den Volkshochschulkursen an sechs Abenden über: Haydn, Mozart und Beethoven als Sinfoniekomponisten.

**Trier.** Prof. Dr. Friedländer: Über die deutsche Hausmusik.

## Notizen.

**Berlin.** Die deutsche Reichs-Musikbibliothek scheint ihrer Verwirklichung entgegen zu gehen. Da nach den bisherigen Verhandlungen sich kaum eine Firma von dem Ansuchen, ihre Verlagswerke derselben zur Verfügung zu stellen, ausschließen dürfte, wird der Verein deutscher Musikalienhändler wohl bald die maßgebenden Stellen im Reiche ersuchen können, die Unterhaltung der freiwillig dargebrachten Schätze zu übernehmen.

Mme Yvette Guilbert bringt eine Reihe Chansons des 17. und 18. Jahrhunderts (die sog. »Chansons Pompadours«) im Kostüme dieser Epoche unter Begleitung alter Originalinstrumente der »Société de Concerts d'Instruments anciens«. (Präsident: Saint-Saëns) — einer Gesellschaft, die es sich zur Aufgabe gesetzt hat, Werke alt-französischer Musik in Originalbesetzung zu Gehör zu bringen — zum Vortrag.

In Edinburgh gedenkt Prof. Niecks im Winter 1904/5 in vier historischen Konzerten folgende Werke aufzuführen: I, II. Konzert: Die Klaviersonaten Beethovens (Fréd. Lamond); III. Konzert: Carissimi, Oratorium »Jonah«, Händel, Fragmente aus »Esther«; IV. Konzert: Die Ouverture von Monteverdi bis Wagner.

Gloucester. — The 181st "Three Choir" Festival this year (IV, 31, 123, V, 173, VI, 41) showed a commercial deficit of £ 210, against £ 54 three years back. 197 SteWARDS gave £ 1028, voluntary collections at doors of cathedral £ 410, total £ 1438. Net gain for the Charity (widows and orphans of poor local clergy) £ 1228, which however is thus all donation.

London. — "Musical Times" of November 1904 has at p. 733 an illustration of the Leipzig St. Thomas Church with the Thomasschule still standing, from a photograph which must be rare. — The same has a 3-page notice of Eugen D'Albert (1864—) with new portrait and list of his works to date.

Padua. Eine neue italienische Musikzeitschrift, die sich »Il giornaleto musicale« betitelt, von Alfredo Arnio redigiert und von A. Priuli & Co. herausgegeben wird, hat am 1. November in Padua zu erscheinen begonnen.

Paris. Ein Lehrstuhl für Musikgeschichte und Musikästhetik ist versuchsweise auf fünf Jahre an der Pariser Universität errichtet und Dr. Jules Combarieu übertragen worden. Ein reicher Kunstmäzen Mors hat zu diesem Zwecke 30000 Franken gestiftet.

Versailles. Hier wurde ein neues Konzertunternehmen »La Couperin« begründet. Es hat sich gleich der »Société des instruments anciens« die Pflege alter Musik, vornehmlich der Meister des 17. Jahrhunderts, im Konzertsaal auf alten Originalinstrumenten (Violine, Theorben, Gamben, Lyren, Clavecin usw.) gemacht.

## Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

(Die mit † bezeichneten Schriften werden besprochen werden.)

† Adler, Gnido, Richard Wagner, Vorlesungen gehalten a. d. Universität zu Wien. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904. 8°. XI u. 372 S. M 6,—.

Batka, Richard, Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen. Heft I, II. Herausgegeben vom Verein für Geschichte der Deutschen in Böhmen. In Kommission bei J. G. Calve's Hofbuchhandlung Prag. 1901, 1904.

Man muß die eigenartigen politischen Verhältnisse Böhmens kennen, muß wissen, wie in Böhmen die Nationalitätenfrage auch die Wissenschaft beeinflusst, um die Bedeutung der oben angezeigten Schriften voll auf zu würdigen. Die Tschechen hören es nicht gern, daß sie ebensowenig wie andere Na-

tionen selbständig und ohne berühmte Muster eine eigene Kultur hervorbringen konnten. Besonders davon sind sie wenig erbaut, daß ihre Vorbilder die Deutschen waren. Und wenn man eine tschechisch geschriebene Musikgeschichte z. B. Srb-Debrnov oder Nejedlý, oder deutsch geschriebene Abhandlungen, wie Meliš' Aufsatz über die Musik in Böhmen im Mendel-Reißmannschen Lexikon oder Hostinsky's Darstellung in dem bekannten Kronprinzen-Werke »Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild« nachliest, wird man verteuftelt wenig von einer Beeinflussung der Musik in Böhmen durch das deutsche Element hören. Diese tendenziöse Geschichtsschreiberei mag ja begreiflich sein bei dem seit einem halben Jahrhundert emporgeschallten Selbstbewußtsein der Tschechen, die neben einem eigenen Staatsrecht auch eine eigene autochthone Kultur konstruieren wollen. Allein geschichtliche Tatsachen lassen sich nun einmal leider nicht aus der

Welt schaffen. Dafür kann aber eine andere als die vorurteilslose Lehre das Vertrauen zur Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit untergraben.

Da ist es nun wirklich an der Zeit, daß der durch die mangelnde Kenntnis der tschechischen Sprache sanktionierte Zustand — »Mädchen unter sich« könnte man ihn nennen — sein Ende finde, und darum sind Dr. Richard Batka's »Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen«, weil quellenmäßig und mit kritischer Benutzung auch der gesamten einschlägigen tschechischen Literatur gearbeitet, von hervorragender Bedeutung. Sie sind der erste aussichtsreiche Versuch, aus einem sonst fruchtbaren Feld das üppig wuchernde Unkraut auszujäten. Der Verfasser behandelt im ersten Heft die Geschichte der Musik in Böhmen von der ältesten Zeit bis zum Herzog Wenzel, im zweiten die Zeit von Herzog bis König Wenzel, den geistlichen und weltlichen Zug der Musik jedesmal in gesonderten Kapiteln. Streng objektiv, ohne rechts, ohne links zu schauen, und mit großem Scharfsinn weist der Autor die vielen schweren, sagen wir — Irrtümer zurück, die sich seit Jahren eingenistet haben, und die von der kommenden Generation immer liebevoll weiter gemästet wurden. In Batka's Untersuchungen rückt der Gesamtzustand der Musik in Böhmen zu jener Zeit in eine neue und scharfe Beleuchtung. Der Verfasser bringt die Verhältnisse Böhmens in Beziehung zu den musikalischen Verhältnissen des benachbarten Deutschland, und stellt entgegen seinen Vormännern fest, daß die Musik in Böhmen bei ihrer (eigentlich in der Natur der Sache gelegenen) Abhängigkeit von der deutschen Musik, sich parallel zu dieser letzteren bewegt, daß aber die ziemlich reich fließenden zeitgenössischen Quellen unsere Kenntnis von der Musik des Mittelalters in willkommener Weise ergänzen. Daß die Musik wirklich stark unter deutschem Einfluß stand, geht aus mehr als einer Quellenstelle hervor, von denen am interessantesten wohl die über den Einzug und die Inthronisation des ersten Prager Bischofs, des Sachsen Thietmar, ist (967). Der Chronist erzählt, daß der Klerus den Ambrosianischen Lobgesang intonierte; der Herzog aber mit den Großen stimmte an »Christe keinado, kyrie eleison und die hallicgen alle helfuent unse kyrie eleison«. Herzog und Adel sangen also deutsch und nicht wie der Klerus lateinisch. Batka wendet sich auch gegen die landläufige Hypothese, als stamme das sogenannte Adalbertslied aus der Zeit des heil. Adalbert oder gar der Slavenapostel Cyrill und Method. Er führt eine Reihe von Gründen

an, die gegen diese Annahme sprechen, und kommt daraufhin zum Schluß, daß das Adalbertslied eines der Symptome der aufkommenden Adalbertsverehrung sei; da es um die Mitte des 13. Jahrhunderts bereits allgemein bekannt war, so könne es wohl schon früher entstanden sein, in seiner Bedeutung als Nationallied reiche es keinesfalls über die Mitte des 12. Jahrhunderts zurück. Neben dem vielen teils überhaupt neuen, teils neu kritisierten Tatsachenmaterial, das es darbietet, erhält das zweite Heft seinen besonderen Wert durch die erstmalige Heranziehung der deutsch-böhmischen Ritterpoesie des Mittelalters als musikgeschichtlicher Quelle, durch eine im Anhang veröffentlichte Zusammenstellung der einschlägigen literarischen Belege für den Gebrauch der einzelnen Instrumente und durch zahlreiche Reproduktionen von Miniaturen, so aus dem Trebnitzer Psalter, der Manessischen Handschrift und der Welislaw'schen Bibel, durch welche die Ansicht Buhle's über die Bedeutung der Miniaturen für die Geschichte der Instrumente wesentlich erhärtet wird. Die weiteren Forschungsergebnisse auf diesem Gebiete, die Batka in der Folge in Fortsetzung seiner »Studien« vermitteln dürfte, muß die Musikwissenschaft mit berechtigter Spannung erwarten. Ernst Reychnovsky.

Berlioz, Hector, Instrumentallehre.

Herausg. von Felix Weingartner. Übers. von Dr. Detlev Schultz. Mit Anhang: Der Dirigent. Zur Theorie seiner Kunst. Übersetzt von Dr. Walter Niemann. XII 307 S. M 5,—. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

† Bülow, Hans von, Briefe und Schriften. Band VI. Briefe Band 5. Herausg. von Marie von Bülow. XX, 642 S. M 7,—. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Capellen, Georg, Die »musikalische« Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik. Mit experimentellen Nachweisen am Klavier. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1903. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen Nr. 3).

Der Verfasser verdankt seine wissenschaftlichen Grundanschauungen den Schriften E. von Hartmann's. »Spekulative Resultate nach induktiv-deduktiver Methode!« ist anscheinend auch seine Lösung, und die Sprache der »Philosophie des Unbewußten«.

klingt durch Einleitung und Text seines Buches vernehmlich hindurch.

Die Erkenntnisquellen, aus denen sich die Einsicht in »das Naturgesetz« schöpfen läßt, findet der Verfasser in der Intuition des Künstlers und dem Experiment des Forschers. Der Künstler, dem freilich ererbte und erworbene Eigenschaften Individualität geben, spiegelt in seinen Werken doch nur — bald stärker, bald schwächer — »das« Naturgesetz wieder, oder, wie der Verfasser es weniger nüchtern ausdrückt: »Die Naturkraft das Unbewußte« kann nur quantitativ in den Individuen differenziert sein; denn wir haben keinen Grund an der All-Einheit dieses Unbewußten zu zweifeln. Diese metaphysische Überzeugung führt den Verfasser weiter zu folgendem Satze: »Die Grundgesetze der Musik sind zu allen Zeiten dieselben gewesen und werden stets dieselben bleiben; ein System, welches jene Grundgesetze aufdeckt, darf also immerwährende Gültigkeit beanspruchen....«

Das Experiment als Erkenntnisquelle musikalischer Möglichkeiten verdient gewiß Beachtung und genießt wahrscheinlich bei manchem Komponierenden bereits ein hohes Ansehen. Aber die Meinung Moritz Hauptmann's, während optische Urteile Übung erforderten, sei über akustische »jedes gesunde Ohr ein untrüglicher Richter«, sollte heute, nach fünfzig Jahren, von einem »musikalischen Akustiker« nicht mehr untergeschrieben werden. Das Schlimmste aber ist, daß die Experimente des Verfassers teilweise fragwürdig sind und allgemein zu den Schlüssen, die er daraus zieht, nicht berechtigen. Er geht von der Beobachtung der Obertöne am Klavier aus<sup>1)</sup>. Wir hören sie gewöhnlich bis zur None; ihr Zusammenklang, im Sinne der temperierten Stimmung aufgefaßt, ergibt also den sogenannten großen Nonenakkord. Nun folgert der Verfasser: Da dieser Nonenakkord und ebenso der in ihm enthaltene Durdreiklang und Septimenakkord »allein getreue Kopien (Objektivationen) der Natur sind, indem sie sich vollständig mit den akustischen Obertönen eines Grundbasses decken, so müssen sie wegen dieser ihrer unübertrefflichen Einfachheit von allen Klängen am meisten befriedigen«. Aber müssen sie wirklich? Die unübertreffliche Einfachheit der Oktave hindert doch nicht, daß die Terzen, namentlich die große, noch wohlklingender sind. Und gibt es nicht an allen Sinnesgebieten »getreue Kopien« der Natur, die, kurz gesagt, wahre Scheusale sind? Betrachtet man nun des Verfassers Folgerungen, so ergibt sich vor allem eins: die Konso-

nanzfrage bleibt ganz im Unklaren. Nach S. 15 muß man annehmen, daß die Naturklänge, also Nonen-, Septimen- und Dreiklang in Dur, Konsonanzen sein sollen; denn es ist dort ausdrücklich von der »Auflösung dissonanter Akkorde in Naturklänge« die Rede. S. 10 hingegen wird von der Dissonanz der Septime als Oberton im Dreiklang, gesprochen, jedoch gleichzeitig von ihr behauptet, sie vermöge, auch wenn zur Wahrnehmung gelangt, die Konsonanz des Dreiklangs nicht zu stören. Diese Behauptung aber ist falsch und ein Gegenbeweis in dem physischen Schluß nicht zu erblicken; denn erstens hat dieser eine halbschlußartige Wirkung und zweitens beruht in ihm wie überall die Anwendung des Schlußdreiklanges natürlich auf der Voraussetzung, daß der 7. Partialton eben nicht wahrgenommen wird. Der vom Verfasser eingeschlagenen Richtung durchaus widersprechend ist die Bezeichnung des Durdreiklanges als »relativ vollkommenste Konsonanz«. Wober bekommt dieser, der in des Verfassers System doch nur als unvollständiger Nonenakkord zu verstehen ist, seine selbständige und überdies eine so exklusive Stellung? Wie kann der Verfasser ihn gar S. 24 das »Prototyp der Naturklänge« nennen?

Ein sehr wunder Punkt in der Systementwicklung ist der Versuch, eine organische Verbindung der Naturklänge herzustellen. Der Verfasser geht vom Quintintervall aus. An Instrumenten, die die Septime als Oberton überhaupt hören lassen, wird jeder Feinhörige bei direkter Angabe z. B. von C und G die Septime + Doppeloktave des Grundtons und die Terz Septendzime des Quinttons, also in unserem Falle b<sup>+</sup> genauer h<sup>+</sup> und h<sup>+</sup>, natürlich mit starken Schwebungen, nebeneinander wahrnehmen. Der Verfasser ist der Meinung, die Septime des Grundtons werde in diesem Falle von der Terz des Quinttons »verdrängt«. Es ist schade, daß er seine Gedanken über diesen seltsamen akustischen Vorgang nicht teilt. Merkwürdig ist auch, daß er die organische Verbindung der beiden Naturklänge von C und G nun für vollzogen erklärt; denn, wenn er dem h<sup>+</sup> Stärke genug zutraut, seinen tieferen Nachbar zu verdrängen, so ist es doch zu verwundern, daß der verdrängende Ton selbst, als große Septime des Grundtons, die organische Verbindung nicht bindern soll. Vollständig unbegreiflich wird dies namentlich dadurch, daß dasselbe sekundär entstehende Intervall später

1. Der Einwände, die gegen die Wahl des Klaviers als Instrument der Untersuchung zu erheben sind, bin ich mir natürlich bewußt.

benutzt wird, um die Dissonanz des übermäßigen Dreiklangs zu begründen.

Nicht besser als die Ableitung der Durkonsonanz ist die Mollkonsonanz gelungen, und die Begriffsverwirrung ist in diesem Kapitel fast noch ärger als zuvor. Der A-Molldreiklang ist nach Meinung des Verfassers eine Kombination von A-dur- und C-dur-Dreiklang. Von da aus deduziert er weiter: »Der Mollseptaklang (A C E G) ist der vollständigste, geschlossenste Ausdruck für den konsonanten Mollklang«. S. 59 ist von der »Dissonanzquillität« des »konsonanten Mollklanges« die Rede. Die übrigen Ableitungen der Mollkonsonanz hier zu reproduzieren, darf ich nach diesen logischen Musterstücken des Verfassers unterlassen. Es sind ihrer drei, so daß Schopenhauer's »vierfache Wurzel des Satzes vom Grunde« nunmehr eine vierfache Wurzel des Mollklanges gegenübersteht. Nach Ansicht des Verfassers ist damit »in der Musik dieselbe großartige Einheitlichkeit gewonnen, wie in der Naturwissenschaft durch die Entdeckungen eines Helmholtz und Hertz«.

Richard Münnich.

Auf die hier besprochenen 70 Seiten folgen noch 70 weitere.

† Cornelius, Peter. Literarische Werke.

Erste Gesamtausgabe, im Auftrag der Familie herausgegeben. I. Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern u. Gelegenheitsgedichten. Herausg. von Carl Maria Cornelius. XXIII, 799 S. 8<sup>o</sup>. M. 8.—. III. Aufsätze über Musik und Kunst. Zum erstenmal gesammelt und herausg. von Edgar Istel. Leipzig, Breitkopf & Härtel. XVI. 250 S. M. 4.—.

† Descey, Ernst. Hugo Wolf. 2. Band.

H. Wolf's Schaffen. 1888—91. gr. 8<sup>o</sup>. Berlin, Schuster & Löffler, 1904. M. 3.—.

Eschmann's J. C. Wegweiser durch die Klavierliteratur. 6. Auflage hrsg. v. Ad. Ruthardt. 8<sup>o</sup>. Leipzig, Gebrüder Hug u. Co. 1905. M. 2,50.

† Floch, Siegfried, Die Oper seit Richard Wagner. Eine historisch-krit. Studie. Köln, K. Fulde, 1904. 40 S. gr. 8<sup>o</sup>. M. 7.—.

Gjellerup, Karl, R. Wagner in seinem Hauptwerke »Der Ring des Nibelungen«. Übersetzt von O. Luitpold Jiriczek. 3. vom Verfasser

eigens durchgesehene und dem deutschen Original gegenüber verm. u. verb. Ansg. 8<sup>o</sup>. Leipzig, F. Reuboth. M. 3.—.

Handke, Robert, Musikalische Stil lehre f. Lehrerseminare u. kirchenmusikalische Anstalten. Ein Handbuch f. Lehrer u. Schüler. Heft 1—3. 8<sup>o</sup>. Meissen, Schlimpert. je M. 1.—.

Kalbeck, Max, Johannes Brahms, I. Band, 1833—1862. Wiener Verlag, Wien u. Leipzig, 1904. VIII u. 512 S.

Als vor einiger Zeit bekannt wurde, der Wiener Musikschriftsteller Max Kalbeck arbeite an einer Brahmsbiographie, fragte man sich angesichts der bisherigen Publikationen dieses Autors unwillkürlich, ob sich hier für eine so bedeutende Aufgabe auch der geeignete Bearbeiter gefunden habe. Als dann die ersten Bruchstücke der vorliegenden Arbeit in der deutschen Rundschau erschienen, konnte darüber wenigstens kein Zweifel mehr walten, daß Kalbeck mit bemerkenswertem Ernst an sein Unternehmen herangetreten sei. Nunmehr liegt abgeschlossen der erste starke Band vor; er umfaßt Brahms' Leben und Schaffen bis zur Übersiedelung nach Wien, und wenn auch die Behandlung dieses Abschnittes selbstverständlich ein endgültiges Urteil noch nicht ermöglicht, so erscheinen doch eine Reihe von Bemerkungen veranlaßt, welche hier mitgeteilt werden mögen.

Es hat seine Vorzüge und seine Nachteile, die Biographie eines unmittelbar zeitgenössischen Künstlers zu schreiben. Von großem Vorteil für den Verfasser ist, daß er all die Nachrichten und Quellen benutzen kann, die ihm Vertraute und Bekannte des Betreffenden etwa übermitteln wollen. Von Nachteil ist zunächst, daß die hierzu erforderliche Bereitwilligkeit nicht immer vorhanden ist, oft aus triftigen Gründen. So entgehen dem Autor Materialien, deren Benutzung, wenn sie sich überhaupt erhalten, einer späteren Generation unbedenklich ermöglicht wird; noch größer ist der Nachteil, den die eigene Zugehörigkeit zur Epoche des Künstlers dem Verfasser bringt. Sein Held ist für ihn keine geschichtliche Erscheinung, das Objekt hält, wie Spitta einmal treffend sagt, dem Betrachtenden nicht genügend stille. Der Autor ist in seinem Urteil nicht unbefangen, seine Anschauung nicht abgeklärt genug, und es erscheint mehr als fraglich, ob seine Bewertung im Lichte der Geschichte sich als stichhaltig erweisen wird.

Die Einflüsse dieser allgemeinen, einerseits günstigen, andererseits widrigen Bedingungen sind in Kalbeck's Buch deutlich zu verspüren. Wie überall, offenbart sich neben ihnen naturgemäß sodann die Persönlichkeit des Verfassers, mit all den wiederum aus ihr sich ergebenden Begünstigungen oder Hemmungen.

Kalbeck genoß den Vorzug, außer den allbekannten gedruckten Mitteilungen von Widmann, Dietrich usw. nicht nur viele Freunde und Bekannte Brahms' zu Rate ziehen zu können, er hat selbst mit Brahms durch viele Jahre verkehrt und so trotz aller Reserve des Meisters im Laufe der Zeit doch mancherlei von ihm erfahren. Im Aufspüren des mündlich und schriftlich überlieferten Materials, auch anderer zeitgenössischer Quellen, die wohl gedruckt, aber weniger bekannt sind Maçon, Pasque-Holstein, Bruyk usw.) entwickelt Kalbeck den liebevollsten Feiß und offenbart eine glückliche Hand. Es ist staunenswert, wieviel Tatsachenstoff in diesem Buche zusammengetragen ist, obwohl der Meister seinerseits bekanntlich den Biographen die Arbeit nicht nur nicht erleichtert, sondern durch die Beseitigung von Dokumenten und Skizzen wie absichtlich erschwert hat. Für die Kenntnis von Brahms' äußerem Lebensgang wird Kalbeck's Buch, das läßt sich heute schon mit Bestimmtheit sagen, für alle Zeiten in mannigfacher Betrachtung wertvoll sein. Dabei ist nun freilich zu bedauern, daß der Verfasser, in der Absicht, lesbar im gemeinen Sinn, also mit möglicher Vermeidung von Anmerkungen zu schreiben, bei vielen Angaben den Einzelnachweis unterläßt. Dies Verfahren erschwert heute wie später die Nachprüfung und wird der Brahmsforschung dereinst ähnliche Verlegenheiten bereiten, wie sie Schindler's Buch für die Beethovenforschung hervorgerufen hat. In anderen Fällen ist zitiert, aber ungenau, so Seite 335, wo nicht ersichtlich ist, ob es sich bei Hübhe's Arbeit um eine Broschüre, den Artikel in einer Zeitschrift oder was sonst handelt. Erst auf Seite 369 erfahren wir, daß »ein Buch« von Hübhe gemeint ist. Dies Beispiel verrät bereits gewisse journalistische Allüren des Verfassers, und leider bemerken wir sie nicht vereinzelt. Als Ganzes betrachtet bedeutet zwar diese Arbeit unleugbar eine namhafte schriftstellerische Leistung; die Darstellung baut sich schön und natürlich auf, die einzelnen Abschnitte sind sinnvoll abgegrenzt und abgerundet. Im einzelnen aber hören wir hier von einer »renommierten Pianistin« (S. 36), dort von einer »mit ihrer Unschuld kokettierenden Sängerin« (S. 346), d. h. stoßen nur zu häufig auf Redewendungen, die einem ernst und vor-

nehm gemeinten Schriftwerk nicht zur Zierde gereichen. Aber auch in sachlicher Beziehung verlegnet Verfasser den Tageschriftsteller nicht. Die Beurteilung der Werke mutet kaum irgendwo tiefer an, ein nur einigermaßen geweckter Leser erfährt und lernt herzlich wenig aus diesen Besprechungen, und wenn wir der Betrachtung eines Bach'schen oder Mozart'schen Werkes durch Spitta und Jahn fast immer wieder eine schöne Bereicherung unserer Einsicht verdanken, wüßte ich, wo es sich nicht um erklärende Tatsachen bezüglich Entstehung der Komposition und dergleichen handelt, bei Kalbeck auch nicht in einem einzigen Falle über eine ähnliche Erfahrung zu berichten. Auch berührt seltsam, daß der Verfasser, sonst ein geschworener Feind jeglichen Programms, gelegentlich neben seinen trockenen technischen Analysen auf eine kuriose Hermeneutik verfällt. Im Adagio des Klavierquartetts op. 26 sieht Kalbeck das Mondlicht, hört Laftstöße und Nachtigallenschlag, sieht einen Jüngling am Rhein hinirren, der seiner Angebeteten ein Ständchen bringen möchte usw. »Ein Traum zeigt ihm das lächelnde Gesicht der Geliebten (Terzett der Streicher und sein Herz jähelt« usw. (S. 257). Gelegentlich erscheinen aber auch Aussprüche, welche geeignet sind, uns an der Gediegenheit der musikgeschichtlichen, ja der spezifisch musikalisch-technischen Kenntnis des Verfassers irre werden zu lassen. Wenn wir S. 56 lesen, »wer möchte glauben, daß Brahms Beethoven's 9. Sinfonie vor seinem 21. Jahre nicht gehört hat«, so zeigt dies Erstaunen wenig Vertrautheit mit der Verheirathungsgeschichte des Beethoven'schen Werkes. Nicht nur etwa in Hamburg war »von 1837—1854« die Neunte nur ein einziges Mal zu hören. S. 192 sind die »Schönen, lieblichen, alten und neuen Liedlein von 1546« zitiert, die Quelle, um die es sich handelt (dritter Teil des Förster'schen Liederbuches) scheint Verf. nicht näher zu kennen, sonst hätte er bemerken müssen, daß nur der Tenor dieses 1549 erschienenen Werkes die Jahreszahl 1546 trägt. Für die Freiheiten, die sich auch Brahms gelegentlich bei seinen Bach-Bearbeitungen gestattet (siehe S. 349, Anm. 1) findet Kalbeck kein einziges Wort. Unverständlich ist ferner der Ausspruch (S. 7), der Kontrabaß komme im Orchester niemals dazu, die Melodie zu führen; desgleichen S. 85 die Bezeichnung des dort angeführten Ganges als »Gegenbewegung«; S. 90 ist Cornelius' Schaffen ganz unrichtig charakterisiert; S. 96 werden die Bach'schen Solosonaten für Violine mit der schiefen Bezeichnung »Partituronaten« belegt; S. 383 ist von einer »höheren thematischen Einheit« die Rede, deren Vor-



handensein man aber »nicht direkt nachweisen« könne, u. a. m.

Von größtem Nachteil wurde für den Verfasser die unmittelbare Zeitgenossenschaft bei der Beurteilung Liszt's und der sinfonischen Dichtung überhaupt. Wenn wir unlängst an dieser Stelle die Aufstellung Richard Strauß' bekämpft haben, der ausschließliche Beruf der Musik zur Wiedergabe bestimmter Ideenkreise sei entwicklungsgeschichtlich erwiesen, so verdient Kalbeck's gänzlich Verkennen von Liszt's tatsächlichen Verdiensten eine energische Abfertigung; einem schaffenden Künstler, zumal einem Richard Strauß, mag einige in seiner künstlerischen Natur wurzelnde Einseitigkeit der Auffassung immerhin anstehen, obwohl wir sie keineswegs als notwendig anerkennen können. Wir alle wissen um die Schwächen der Liszt'schen Kompositionstechnik, Schwächen, welche auch von sonst nur fromm die Augen verdrehenden Lisztianern in erleuchteten Momenten zugegeben werden. Der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung Liszt's aber darf sich heute niemand mehr verschließen, der beansprucht, künstlerische Werturteile prägen zu wollen. Auch geht nicht an, einmal die sinfonische Dichtung ein »Zwittergebilde« (S. 81) zu nennen oder (S. 76) der Weimarer Schule anzukreiden, sie verweise mit ihrer »dichtenden Musik« die Grenzen aller Künste, andererseits aber von den »auf dissonanzenreiche Harmonien gestimmten Hoffmann'schen Erzählungen« zu sprechen, die »eigentlich nur musikalisch behandelt werden können« (S. 105). Ähnliche Widersprüche vgl. S. 128 (novellistisches Band), S. 198 (Freiheit der Form — unerlaubte Zugeständnisse), u. a. m. Ich verzichte darauf, einzelne Beispiele für die gänzlich unkritische Art zu geben, mit der Verf. auch sonst von Liszt handelt; der Leser sieht diese Flecken ohnehin mit bloßem Auge. Kalbeck ist so befangen in seinem Haß gegen Liszt und dessen Schule, daß alles, was nicht nur Liszt, sondern auch Brendel und Pohl in ihren Beziehungen zu Brahms persönlich und literarisch in der neuen Zeitschrift für Musik unternehmen, ihm verdächtig und verdammenswürdig erscheint. Referent fühlt keinen Beruf in sich, für die Brendel und Pohl, die immerhin ihrer Zeit manchen schätzbaren Dienst leisteten, eine besondere Lanze zu brechen; wenn aber Verf. hinter allem, was die beiden tun, lassen und schreiben nur Perfidie und journalistische Unredlichkeit wittert, muß gesagt werden, daß er den stichhalti-

gen Beweis für seine Anschuldigungen und Andeutungen (vgl. S. 216, 359, 490; allemal schuldig bleibt. Leidenschaftliche Parteinahme bildet aber gerade das Gegenteil jener Eigenschaft, die wir vom Geschichtsschreiber zu allererst zu verlangen berechtigt sind.

Vieles wäre noch über Kalbeck's umfangreiches Buch zu sagen, insbesondere noch über die Darstellung des Verhältnisses von Brahms' Erstlingswerken zu Schumann (und auch zu Chopin), der wir trotz der interessanten Feststellungen des Verf. nicht völlig beizupflichten vermögen. Indes soll die Geduld des Lesers nicht länger in Anspruch genommen werden. Es muß anerkannt werden, wie sehr Kalbeck in dieser Arbeit durch seine warme Verehrung für Brahms über seine bisherigen musikschriftstellerischen Leistungen hinaus gesteigert worden ist; ebenso aber gilt uns als ausgemacht, daß sein Werk niemals in dem Sinne »die« Brahmsbiographie werden wird, wie Jahn's und Spitta's Bücher schlechthin »die« Biographien Mozart's und Bach's sind. In Spitta's kleinem Essay über Brahms (Zur Musik, Berlin, Pötel 1894) ist trotz mancher zeitgenössischer Wertverneinungen mehr tiefe Einsicht und Größe der Auffassung bewährt, als Kalbeck, was die Würdigung der Werke angeht, in seinem ganzen, umfangreichen, so ernstgemeinten und fleißigen Buche bisher hat bemerken lassen.

Kistler, Cyrill, Der einfache Kontrapunkt und die einfache Fuge. Band II von Kistler's musiktheoretischen Schriften. Heilbronn, C. F. Schmidt. 87 S. M 3,—.

Cyrill Kistler erwirbt sich mit seinen musiktheoretischen Schriften ein großes Verdienst, denn er gibt teilweise mit ihnen das Erbe Rheinberger's in musiktheoretischer Beziehung heraus. Rheinberger, dieser ausgezeichnete Kontrapunktiker, vom Musiker ganz abgesehen, wäre wohl nie dazu gekommen, das System seiner ganzen Lehrmethode in einem umfassenden Lehrbuch niederzulegen, obgleich er in seinem Unterricht streng systematisch verfuhr. Von einer schriftlichen Fixierung mochte ihn einmal sein großes Künstlertum abhalten, dann lag aber der Grund vor allem darin, weil seine Lehrmethode mit der Praxis aufs engste zusammenhing, aus dieser geradezu herauswuchs. Man arbeitete bei Rheinberger nur ausnahmsweise kontrapunktische Aufgaben zu Hause aus; an ihrer Lösung nahm vielmehr die

1) Der zweite Band wird hoffentlich auch ein Sachregister, bzw. eine kurze Inhaltsübersicht der einzelnen Kapitel enthalten.

ganze Klasse unter der Aufsicht Rheinberger's teil, und die Absicht dieser Methode war, Musterbeispiele zu erhalten. Das Ausarbeiten unter Rheinberger's Kontrolle und Mitarbeiten bot den Vorteil, des Meisters Absichten in ganz anderer Weise kennen zu lernen, als es bei der Korrektur von zu Hause ausgearbeiteter Aufgaben der Fall sein konnte. Es wurde dabei gar manches geübt, auch das Musikkidkat. das Schlüssellösen, allgemeine Fragen über Harmonielehre usw. wurden berührt; wer es darauf abgesehen hatte, konnte eine Menge von Rheinberger profitieren. Diese Lehrmethode sucht nun Cyrill Kistler in ein Buch zu bannen, unbedingt eine schwierige Aufgabe, da die Methode ganz von der Persönlichkeit Rheinberger's ausging. Es wäre deshalb gut gewesen, wenn der Verfasser sich im Vorwort über seine wie Rheinberger's Art des Unterrichtens ausführlich ausgesprochen hätte, damit Fernerstehende dem Gegenstand näher rücken. Was das Buch anbetrifft, so ist es in erster Linie eine Sammlung von Musterbeispielen mit ausgezeichnete Demonstration, wie solche entstehen, wie das Komplizierte sich aus dem Einfachen entwickelt, weshalb eine Aufgabe möglichst nach allen Seiten ausgenützt wird. Hierzu werden Arbeiten aus Rheinberger's wie Kistler's Klassen benützt. Der Lehrplan führt vom einfachen Kontrapunkt bis zur einfachen Fuge, auf welchem Wege all das ausführlich vorkommt, was für die Fuge notwendig ist, wobei besonders auch Cantus firmus-Arbeiten mit Textunterlagen, Choralbearbeitungen eingehend geübt werden. Der verbindende Text ist knapp aber scharf, wie das ganze Lehrbuch ja überhaupt ganz aus der Praxis hervorgeht und für diese wieder geschrieben ist.

**Koeckert, G.**, Les principes rationnels de la technique du Violon. 72 S. *„* 1,60.

**Krause, Emil**, Weingartner. Moderne Essays. Herausg. Dr. H. Landsberg. Berlin, Gose n. Tetzlaff, 1904. 8°. 70 S.

† — Die Entwicklung der Kammermusik. 8°. 53 S. Hamburg, C. Boysen, 1904. *„* 1,—.

**Liszt, Franz**, Briefe. Herausg. von La Mara. 8. Bd. Neue Folge zum 1. u. 2. Bd. Leipzig, Breitkopf & Härtel. XVI, 420 S. *„* 6,—.

**Lobe, J. C.**, Katechismus der Musik. 28., durchgesehene Aufl. v. R. Hof-

mann. 8°. Leipzig, J. J. Weher. *„* 1,50.

† **Lütgendorff, Will. Leo von**. Die Geigen- und Lantenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. gr. 8°. XX u. 812 S. Frankfurt a. M. Heinrich Keller. *„* 28,—.

† **Martersteig, Max**, Das deutsche Theater im 19. Jahrhdt. Eine kulturgeschichtl. Darstellung. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. XVI und 735 S. *„* 15,—.

Enthält als 15. Kapitel »Die Oper und R. Wagner«.

**Mirow, L.**, Mozart's letzte Lebensjahre. Eine Künstlertragödie in 3 Bildern. 8°. Leipzig, Wöpke. *„* 1,50.

**Molitor, Raphael**, Unsere Lage. Ein Wort zur Choralfrage in Deutschland nach den neuesten Kundgebungen Pins X. n. der Kongregation d. hl. Riten. 8°. Regensburg, F. Pustet. *„* —, 80.

**Moser, Andreas, Joseph Joachim**. Ein Lebensbild. 3. (Titel-) Auflage. 8°. Berlin, Behr's Verlag. *„* 3,—.

**Neitzel, Otto**, Richard Wagner's Opern in Text, Musik und Szene erläutert. Führer durch die Oper des Theaters der Gegenwart. I. Band: Deutsche Opern, 3. Abteilnng. Dritte Auflage. 8°. Stuttgart, Cotta Nachf. *„* 4,—.

Ist ein unveränderter Nachdruck der ersten Auflage. Das Buch gehört immer noch zum handlichsten und brauchbarsten, was es in der einschlägigen Wagnerliteratur gibt.

**Niemann, Gottfried**, Richard Wagner und Arnold Böcklin oder Über das Wesen von Landschaft und Musik. gr. 8°. Leipzig, J. Zeitler. *„* 1,80.

**Oakeley, Edward Murray**. Life of Sir Herbert Stanley Oakeley. London, G. Allen, 1904. pp. 263, Demy 8vo.

Sir Ch. Oakeley, 1st Baronet, was Governor of Madras. Sir Herbert Oakeley, 2nd Baronet, was a clergyman and archdeacon. H. S. Oakeley (1830—1903) was younger son of latter, and had his own

title by knighthood, — in 1876 when Queen Victoria unveiled statue of Prince Consort at Edinburgh. H. S. O. as an amateur obtained a good mastery of the organ, had some reputation as an improvisatore thereon, was praiseworthy in advocating the Schumann cause in England, was an elegant music-critic of the "Guardian" newspaper (1858—1866), obtained the Professorship of Music at Edinburgh, as a concert giver did good local work there (1866—1891). The career was founded mainly on social connection, and O. had a talent for acquiring multiplied titles, one of which was "Composers to Her Majesty in Scotland", though the compositions were wholly insignificant. A bulky volume on such a theme, by a brother to all appearance quite ignorant of musical perspectives, is an offence against the credit of the art. The 7 illustrations are mostly forced-irrelevant. One exhibits H. S. O. sitting with 3 peers of the realm in an undergraduate's room at Oxford. Ex pede Herculem. C. M.

**Richter, Otto**, Volkskirchenkonzerte und liturgische Andachten in Stadt und Land. Referat gehalten auf dem 17. deutsch-evangel. Kirchen-

gesangvereinstag in Hamm i. Westfalen am 8/9. Juni 1902. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. *M* —, 40.

† **Volkmann, Hans**, Neues über Beethoven. Berlin, H. Seemann Nachf. 1904. 90 S. gr. 8°. *M* 2,—.

† **Wolf, Johannes**, Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460. Nach den theoretischen und praktischen Quellen bearbeitet von Dr. Johannes Wolf. Teil I: Text X, 424 S. 8°. Geheftet. *M* 14,—; Teil III: 78 Kompositionen des 13.—15. Jahrhunderts in moderner Übertragung. VII, 199 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Geh. *M* 8,—.

**Wolzogen, Hans von**, Thematic guide through the music of Parsifal, with a preface upon the legendary material of the Wagnerian drama. Transl. by E. C. Carrick. Leipzig, Leipzig, F. Reinboth. 77 S. 8°. *M* 2,—.

## Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann**.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49.

### Neue Zeitschriften:

**HKT** Hamburger Konzert- und Theater-Zeitung, Hamburg, J. A. Böhme, Neuenwall 35.

**KTM** Theater- und Musikzeitung, Königsberg i. Pr., E. Leupold, Baderstr. 1/11.

**Adasiewsky, E.** Glinka. Études analytiques RMI 11, 4.

**Adler, F.** Wagnerfestspielzauber — Bayreuth und München. Südd. Wochenschrift 1, 15 Okt.

**Adler, G. R.** Wagner's Charakter. Neue freie Presse, Wien, 14. Nov.

— **R. Wagner als Künstler der Renaissance und als Romantiker**, Mk 4, 4.

**Altenburg, W.** Einige kleine Nachträge betr. Holzblasinstrumente, Zfl 25, 5.

**Althaus, B.** The viola and its Music (Forts.), St. 15, Nr. 175.

**Aronym.** Zum 60jähr. Bestehen der Pianofortefabrik von J. L. Neumann in Hamburg, Zfl 25, 4. — **Friedrich Ludw. Schröder**, HKT 9, 2. — **Michael Iwa-**

**MLB** Musikliterarische Blätter, Wien VIII, Pasdérák & Co., Nendegergasse 20.

**MMu** Musica e Musicisti. Milano, Ricordi & Co.

**MSt.** The musical Standard, London, W. Reeves.

**OA** L'Ouest Artiste, Nantes, 12 Rue Santeuil.

now, MLB 1, 23. — **Eug. de Solenière**, MLB 1, 23. — **Kirchenmusikalische Instruktionkurse in Steiermark**, GR 3, 11. — **Eyv. Alnaes**, SMT 24, 16. — **Joh. Gust. Kjellberg**, SMT 24, 15. — **Droits de auteurs français au Canada — L'accession de la Suède à l'Union de Berne**, Bibliogr. music. franç. Paris, 30, Nr. 135. — **Inauguration du Monument de César Franck**, MM 16, 20. — **Music at the World's Fair**, MC 25, 16. — **Cornelius Rüben**, MLB 1, 21/2. — **Cyrril Kietler**, MLB 1, 21/2. — **Die Anfänge des Hamburger Theaters**, HKT 9, 1. — **Otto Findeisen**, MLB 1, 21/2. — **Glaserapp, C. F.** Das Leben R. Wagner's III, 1 (Bespr.), Literar. Zentralbl. Leipzig 55, 47.

- Ang. Reiser, biogr. Skizze. *MLB* 1, 21, 2. — Nieuwe Muziekuitgave. (Ausf. Bespr. von R. Hols »Muziekale Fantasiën en Kritieken«), *Cae* 61, 11. — Notes, souvenirs, impressions sur Franck *CMu* 7, 21. — Gustav Mahler's 5te Sinfonie, *RMZ* 5, 25. — Eugen d'Albert. A biographical sketch, *MT* 60, Nr. 741. — The disabilities of the British composer, a lecture by W. B. Findon, *MST* 22, Nr. 567. — The Boston Symphony and De Pachmann, *MC* 25, Nr. 19. — Les Confessions des M. Puccini, *GM* 50, 45. Beethoven's Pianoforte Sonatas, *MMR* 33, Nr. 394. — Ein trauriges Los, *DMZ* 35, 41. — Vom Internationalen Musikkongreß in Leipzig, *NMP* 13, 18. — Henri Verbruggen, Violinist, *MSt* 22, Nr. 565. — Die R. Wagner-Stipendienstiftung, *DTK* 3, 5. — Der Schwindel mit den echten Strads (aus der Hann. Milit. Mus. Ztg.), *DTK* 3, 5. Beiträge zur Geschichte des Musikalienhandels (a. A. Göhler's »Die Meßkataloge usw.«). Musikhandel n. Musikpflege 7, 7/8.
- Anteros.** Sonnabend-Dansösen Madeleine, *SMT* 24, 16.
- Arend, M. Pietro** Guglielmi, *KL* 27, 22.
- B., M.** Deutschlands Musikinstrumenten-Außenhandel in den drei ersten Quartalen 1904 u. früher, *ZfI* 25, 5.
- Bachfest**, zweites in Leipzig. *KCh* 15, 11. — Arend, M., Der Gottesdienst des II. Bachfestes, *BfHK* 9, 2. — Grunsky, K., Gedanken zum Leipziger Bach-Feste, *MMZ* 26, 2. — Männich, R., Das II. deutsche Bachfest in Leipzig, *Zeitschr. d. IMG* 6, 2. — Nagel, W., Das II. deutsche Bachfest in Leipzig, *BfHK* 9, 2. — Sannemann, F., Das II. deutsche Bachfest zu Leipzig, *MSG* 9, 11. — Smend, J., Vom II. deutschen Bachfest, *GEK* 18, 11. — Weiß, Johs., Vom II. deutschen Bachfest in Leipzig, *Die christl. Welt*, Marburg i. H. 19, 42.
- Bachmann, Fr.** Zwei Dresdener Amen, *Si* 29, 10.
- Bauernfeind, G.** Luther und die Musik, *AMZ* 31, 46.
- Baughan, E. A.** The Heresford Festival, *MMR* 33, Nr. 394.
- Borchers, G.** Der II. musikpädagogische Kongreß in Berlin (6.—8. Okt.) *ZIMG* 6, 2.
- Borée, Ch.** Le sentiment religieux dans la musique d'église de César Franck, *CMu* 7, 21.
- Boughton, R.** Man and Music, a belated Review, *MSt* 22, Nr. 563, 4.
- Böttger, K.** Erziehung der Lehrer und Erzieher, *SH* 44, 46.
- Brandes, Fred.** Die Meister des Violinbaues, *DMZ* 35, 46.
- Braungart, R.** Alte und neue Opern, *MK* 4, 3.
- Britan, H. B.** Music and Morality, *Internat. Journal of Ethics*, Oct.
- Broadley, Arth.** A complete course of instruction in violoncello playing (Forta.), *St.* 15, Nr. 175.
- Bruneau, Alfred.** César Franck (aus dem »Matin«), *OA* 20, 29 Oct.
- Brunetière, Ferd.** Pierre de Ronsard. *Rev. d. deux mondes*, Paris, 15<sup>e</sup> Oct.
- Brunner, St.** Einige Gedanken über J. S. Bach's Klaviermusik, *BfHK* 9, 2.
- Butze, R.** Der Psalter und seine Verwendung im ev.-luth. Gottesdienst, *KCh* 15, 11.
- C., H. de.** Le bilan musical de 1903 en France. (Franzö. Opernstatistik), *GM* 50, 44.
- Encore un mot de bibliographie musicale (Kritik des »Universalhandbuches d. Musikliteratur«), *GM* 50, 45.
- Caliban.** Der Kampf zwischen Bayreuth und München, *Südd. Wochenschr. München* 1, 15. Okt.
- Calvocoressi, M. D.** Le vers, la prose et l'«e» muet, *GM* 50, 44.
- Cametti, A.** Donizetti à Roma. Con lettere e documenti inediti, *RM* 11, 4.
- Chop, M. J. Fr.** Kittl (aus Briefen von Wagner, Liszt, Spohr und Mendelssohn), *NZfM* 71, 45.
- Combarieu, J.** Simples notes de lecture musicale, *RM* 4, 21.
- Conrat, H.** Johannes Brahms (Souvenirs personnels), *RM* 4, 21.
- Coquard, A.** César Franck, *MM* 16, 20.
- Coquard, A. n. Witkowsky, G. M.** Sur César Franck, *CMu* 7, 21.
- Danriac, L.** Rich. Wagner et Mathilde Wesendonk, *RAD* 19, 15 Oct.
- Davey, H.** John Dunstable, *MT* 60, Nr. 741.
- Debay, V.** Don Juan à l'Opéra et l'Opéra comique, *CMu* 7, 22.
- L'inauguration du monument de César Franck (Discours de MM. Henry Marcel et V. d'Indy), *CMu* 7, 21.
- Delines, M.** La musica drammatica in Russia. Il centenario di M. Glinka, *Nuova Antologia*, Roma 39, Nr. 789.
- Destranges, Etienne.** Le fils de l'Étoile de M. Camille Erlanger. Etude Analytique, I; *OA* 20, 29 Oct. ff.
- Dorn, O.** Heinrich Dorn, *MK* 4, 3.
- Heinrich Dorn in Köln, *RMZ* 5, 26.
- Goethe in seinem Verhältnis zu Musik und Musikern, *KTM*, 1. Okt. ff.
- Dotted, Crotched.** The Norwich cathedral, *MT* 60, Nr. 741.

- Dubitsky, Frz.** Preisausschreiben (Nützen sie etwas? — Mängel und Fehler) RMZ 5, 25 6.
- Dukas, P.** A propos de César Franck, CMu 7, 21.
- E. D. R.** Tyrolean Music, MMR 34, Nr. 407.
- Eccarius-Sieber, A.** Die Uraufführung von G. Mahler's V. Symphonie, NMP 13, 20.
- Ehrmann, A. v.** Großes Orchester. Phantasien eines Musikers, Mk 4, 4.
- Eisner-Eisenhof, A. de.** Ed. Hanslick, RMI 11, 4.
- Elson, Arth.** Harmonic perception, MSt 22, Nr. 664.
- Engl, J. E.** Das Mozarthild von Tischbein — kein Mozarthild, Mk 4, 4.
- Ertel, P.** Eine verschärfte Gesindeordnung für Orchestermusiker (aus d. Schlesw.-Holst. Volksztg. Nr. 248) DMZ 35, 45.
- d'Estrée, P.** L'âme du comédien, M 70, 37 (noch nicht abgeschl.)
- Fischer, E.** Ein zweiter Beitrag zur Geschichte der Orgel- und Klavierbauer Friederici in Gera, ZfH 25, 5.
- Forgach.** Musikalische Wünsche, WKM 2, 42.
- Über Taktgefühl und dessen Äußerungen, WKM 2, 44.
- Gamba.** Violinists at Home, St. 15, Nr. 174 5.
- Glück, G.** Aus Schubert's Leben; nach ungedruckten Briefen Mor. v. Schwind's, Neue freie Presse, Wien, 20. Nov.
- Göhler, G.** Neuauagaben alter Orchestermusik, KW 18, 3.
- Guillemin, A.** Nouveaux claviers, RM 4, 22.
- Günther.** Katalog der Handschr. d. Danziger Stadtbibliothek II v. Simson (Bespr.), Mitt. aus d. hist. Literatur, Berlin, Weidmann 32, 4.
- Greilsamer, L.** Pianistes et Clavecinistes, GM 50, 45 (Abdruck aus der »L'indépendance belge«).
- Große, F.** Achenbach, Behandlg. d. Kirchenliedes auf histor. Grundlage (Bespr.), Die Mädchenschule 17, 10.
- Grunsky, K.** Klavier und musikalische Bildung I, KW 18, 3.
- Liszt Briefe an Prof. Lebert (Durch das ungedruckte Material ergänzt), MWB 35, 46 6.
- Haberl, F. X.** Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen, MS 37, 10 1.
- Hänlein, Th.** Aus Dalberg's Briefwechsel (mit Mozart, Schweitzer, Gluck usw.) Mannheimer Geschichtsblätter 5, 11. (Musikal. Teil auszugsw. i. d. Nenen Bad. Landesztg. 5. Nov.)
- Hartmann.** Köffner, Die Musik in ihrer Bedeutung u. Stellung an d. bayr. Mittelschulen, Beil. z. Allg. Ztg. Nr. 236.
- Haydecki, A.** Neueste Chopiniana, Wiener Abendpost Nr. 227/241.
- Helm, Th.** Auffindung einer Bruckner-Partitur (Ms. der V. Sinfonie). Die Zeit, Wien, u. Münch. Neueste Nachr. 16. Nov.
- Hermann, G.** Frédéric Chopin, HKT 9, 3.
- Heuss, A. C. H.** Graun's »Montezuma«, ZIMG 6, 2.
- Hippius, Adele.** Eine Stunde im Hause Tschaikowsky's, AMZ 31, 44 5.
- Hohenemser, R.** Wunderkinder, Mk 4, 3.
- Holzamer, W.** Kultur und Kunst, Allgem. Ztg. München, Beil. 1904, Nr. 243/253.
- Hoven, W. A. van der.** Beethoven an Wagner, Cas 61, 11.
- Hoya, v. d.** Zur Pädagogik d. Violintechnik, NZfM 71, 47.
- Huré, J. Cl.** Debussy jugé par l'Académie, MM 16, 21.
- Imbert, H.** Sam. Rousseau, GM 50, 41.
- Le monument de César Franck, GM 50, 44.
- d'Indy, Vinc.** Une lettre de M. Vincent d'Indy (Winterprogramm der Pariser Schola cantorum betr.), GM 50, 42.
- Une lettre de M. Vincent d'Indy (mit zwei Briefen César Franck's an d'Indy und die Société Nationale), CMu 7, 21.
- Istel, E. P.** Cornelius als Mensch u. Künstler, ZIMG 6, 2.
- R. Wagner u. die Wartburg. Ein bisher unveröffentl. Brief. »Der Montag«, Berlin, Scherl, 14. Nov.
- Neue Spohrausgaben, NZfM 71, 47.
- Kaatz, F. II.** Musikpädagog. Kongreß in Berlin, NMP 13, 19.
- II. Musikpädagog. Kongreß in Berlin vom 6—8. Oktober, NZfM 71, 43.
- Kallenberg, Fr.** Bayreuth in stiller Zeit, Wandern u. Reisen, Düsseldorf, Schwann 2, 21.
- Keeton, A. E.** A Russian Dictionary of Music (Bespr. der russ. Ausgabe v. Riemann's Musiklexikon mit Appendix v. J. Engel), MMR 33, Nr. 394.
- Keasels, J. H.** Militäre Musikkorpsen (über holländ. Militärmusik), MB 19, 41.
- Kinaast, E.** Musik und religiöse Erbauung, Si 29, 10.
- Kliefeld, W.** Über berühmte Wagner-dirigenten, Velhagen u. Klasing's Monatsh. Okt.
- Kleinpaul, R.** Organ, Orgel u. Organismus, Die Zeit, Wien, 1904, Nr. 526.
- Kohut, Ad.** Graf Moltke und die Musik, RMZ 5, 25.
- Peter v. Winter, NMZ 26, 3.
- Komoraynski, E. v.** Die Entstehung der Zauherflöte, Die Zeit, Wien, Nr. 524 5.

- Kromayr**, A. Anszug aus dem Kapitel IV des Buches »La Musique et la Psycho-Physiologie« von M. Jaëll, MWB 35, 47 f.
- Krtsmáry**, A. Josef Scheu, Die Wage, Wien 7, 42 3.
- Die Wiener Volksoper im K. Jubiläums-Stadttheater, Die Wage, Wien, 7, 44 45.
- Kruifje**, M. H. van't. Baron van Zuilen van Nyevelt, MB 19, 46.
- Over de Samenstelling van Sinfonie-Orchesten, MB 19, 41.
- Stadsmuzikanten, MB 19, 46.
- Klokken spelen, MB 19, 42. Nachtr. in 45.
- L. F. Brandts-Buys (biogr. Skizze), MB 19, 44.
- Kruse**, G. Rich. Wie Lortzing's Opern entstanden I, S 62, 59—60/1.
- L.**, L. Fr. Ciliás »Adriana Lecouvreur«, MSt 22, Nr. 567.
- Lamb**, Phipson T. Episodes in the life of Giovanni Battista Lulli Schluß, St 15, Nr. 175.
- Landormy**, P. Les fonctions variables des accords d'après Hngo Riemann, RM 4, 21.
- Laurencie**, L. de la. Sur les œuvres de J. M. Leclair aîné CMu 7, 22.
- Lazary**, de. Technikowsky's Liebesleben, DMZ 35, 45/6.
- Lederer**, Zeitgenössische Tondichter Böhmens, MLB 1, 21/2 f.
- Leichtentritt**, H. Chrysander's Bearbeitung des Händel'schen »Messias«, AMZ 31, 44 ff.
- Lenoël-Zévort**, A. Le chant et les méthodes; Martini et Panzeron, RM 4, 22.
- Leonard**, De Noord Nederlandsche Opera, MB 19, 45.
- Liebling**, L. »Parsifal« Triumph in Boston (17. Okt. Savage Theatre), MC 25, 16.
- Liepe**, E. Eine Änderung in Schumann's »Paradies und Perle«, AMZ 31, 45.
- Lombard**, A. La physiologie et l'enseignement du piano, RM 4, 22.
- Löwenthal**, D. Reformvorschläge zur Violintechnik, KL 27, 22.
- Manfroni**, A. Il teatro sociale di Rovigo, Musica e Musicisti' Milano, Ricordi, 59, 10.
- Mangeot**, A. César Franck et le Romantisme, MM 16, 20.
- La musique religieuse orthodoxe romaine; GM 50, 45.
- Marcel**, J. Opinions sur l'Art musical libre: Subventions et Conservatoire CMu 7, 20 22.
- Margaritescu**, M. Medalioane muzicale (George Stefanescu), Revista Muzicală si Teatrul, Bukarest, Calea Victoriei 54, Nr. 1.
- Matthews**, W. S. B. Musical effect; musical feeling: what they are and what they mean in education, MSt 22, Nr. 567.
- Mauclair**, Cam. Impressions sur Franck, CMu 7, 21.
- Mendelssohn**, A. Zu drei Bach'schen Kantaten, Si 29, 10.
- Menil**, F. de. La troisième symphonie de M. Albéric Magnard aux Concerts Lamoureux, GM 50, 46.
- Mercier**, A. La sonate en la mineur pour violon et piano de M. Henri Février, RM 4, 22.
- Mey**, K. Frz. Curti als Opernkomponist, L 28, 4 f.
- Frz. Curti. Ein Gedenkblatt zu seinem 50. Geburtstag. MWB 35, 46.
- Rob. Schumann nach seinen Briefen, WKM 2, 45.
- Meyer**, R. M. Jüng-Bayreuth, Die Nation, Berlin, Reimer, 22, 5/6.
- Moreau**, Ph. L'âme de Franck, MM 16, 20.
- Morech**, A. Musikpädagogischer Kongreß (6.—8. Okt., Bericht), KL 27, 21.
- Münlich**, R. Vom II. Musikpädagogischen Kongreß in Berlin, Cae 61, 11.
- Negel**, W. Die neue Bachgesellschaft und ihre Aufgabe, BrHK 9, 2.
- Nef**, K. Zum Schlußgesang (Ausführ. Besprechg. des Schlußgesangbuches von Seb. Rüst), SMZ 64, 28.
- Nelle**, W. Zum Zwingliliede, MSfG 9, 11.
- Niemann**, W. Denkmäler d. Tonkunst in Österreich, XI. Jhg. T. I, II (Ausführ. Besprechg.), S. 62, 57, 8.
- Neue Führer durch die Klavier- und Hausmusik (Eschmann-Ruthardt, Bosse), S 62, 57, 8.
- Neue Violinliteratur, Sonaten, NZfM 71, 47.
- Nodnagel**, E. O. G. Mahler's V. Sinfonie in Cis-moll. Techn. Analyse I. Mk 4, 4.
- Nolthenius**, H. Terug naar Mozart, WvM 11, 38/9.
- Nolthenius**, Hugo. Het nieuwe Concertgebouw te Essen en de toestand te Utrecht, WvM 11, 44/5.
- Het Parijsche Strijkkwartet, WvM 11, 46.
- Staat een Componist het Gebruik vrij van den gepubliceerden text van een lied, WvM 11, 47.
- Ott**, K. Die Musica disciplina des Aurelian von Reomé, C 21, 11.
- Oudehoorn**, A. Iets over den invloed van muziek bij de opvoeding, Onze Eeuw, Haarlem, Bohn, 4, 11.
- Petherick**, H. Jos. Guarnerius, his work and his master (Forts.), St. 15, Nr. 173 —175.

- Petrucchi, Paul.** La Musique en Anjou au XV<sup>me</sup> siècle (Forts.) OA 20; 29 Oct., 5 Nov.
- Pilon, Edm. J. J. Rousseau,** musicien et le »Devin de village«, I, RAD 19, 15 Oct.
- Pougin, A.** Un chanteur de l'opéra au XVIII<sup>e</sup> siècle: Pierre Jélyotte (Forts.), M 70, 44 ff.
- Pudor, H.** Die Kunst des Instrumentenbanes NMP 13, 20.
- Prod'homme, J. G.** Le Budget des Beaux-Arts et de la Musique, Les Arts de la Vie, Paris, Sept.
- Prout, E.** Some forgotten operas, MMR 84, Nr. 407 f.
- Prümers, Ad.** Aus Mozart's Kinderstube, NMP 13, 19.
- Puttmann, M.** Heinrich Dorn, AMZ 31, 46.
- R., E. D.** The connection of Covelli with England, MMR 33, Nr. 394.
- Rabich.** Zur Bachpflege BfHK 9, 2.
- Bachfeier in Arnstadt, BfHK 9, 2.
- Scheibe gegen Bach, BfHK 9, 2.
- Darf der Choral in der Matthäuspassion: »Wenn ich einmal soll scheiden« ohne Begleitung gesungen werden? BfHK 9, 2.
- Rémi.** Les amours juvéniles de Mozart, MM 16, 22.
- Renz, W.** Verleger-Konzerte, Mk 4, 3.
- Richter, O.** Ein Mahnwort an unsere Kirchenchöre, CEK 18, 11.
- Richter, C. H.** Die Musik im Spiegel der Philosophie, NZfM 71, 46, 48.
- Riezler, W.** Orestes (eine Trilogie nach Aeschylus von F. Weingartner, Freistadt, München 1904, Nr. 46).
- Rijken, J.** De Etudes van Stephen Heller 24 melodische und Instruct. Etuden (op. 125), Cae 61, 11.
- Ritter, Alb.** Über die Nibelungenfrage, Nord u. Süd, Okt.
- Ritter, Herm.** Schopenhauer's Randbemerkungen zum »Ring des Nibelungen«, NMZ 26, 2.
- Rose, A. L.** A private collection of African Instruments, ZfMG 6, 2.
- Rudder, M. de.** La Musique dans la nature, sa place dans l'œuvre de R. Wagner, GM 50, 46/7.
- Rychnovsky, E.** Joh. Fr. Kittl (Ergänzendes zn Chops Studie in 45, NZfM 71, 46).
- S., R.** Mozartiana, GM 50, 42.
- Sannseuth, G.** Das César Franck-Denkmal in Paris, S 62, 60/1.
- Sch., E.** Wiener Klavierunterricht, L 28, 3/4.
- Schaukal, R. E. T. A. Hoffmann,** Deutsche Rundschau, Mähr.-Weißkirchen, 1, 7 13.
- Scherber, Ferd.** Die Operette, NMZ 26, 3.
- Schering, A.** Neue Violinliteratur, Konzerte, NZfM 71, 47.
- Schjelderup, G.** Ed. Grieg als Klavierkomponist, KW 18, 2.
- Schlemihl.** Société de Concert des Instruments anciens, RMZ 5, 26.
- Schlösser, H.** Die Spielhilfen der Orgel und die Einheitlichkeit der Spieltischanlage, ZfL 25, 1—3.
- Schmidt, K.** Der musikalische Unterricht an den Gymnasien einst und jetzt. Gymnasium 12, 21.
- Schmidt, W.** Vorführung eines Apparates zur Demonstration stehender und interferierender Wellen, Physikal. Zeitschrift, Leipzig, Hirzel, 5, 21.
- Schmidt, P. v.** Das deutsche Nationalbewußtsein im Spiegel des deutschen Volksliedes VI, Wartburgstimmen, Leipzig, Thüring. Verl. Anst. 2, 14.
- Schmitz, Eug.** Spohr u. Wagner, NZfM 71, 42—43.
- Schr., K. L.** Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit von Ed. Genast (Ausführ. Besprechung. II., RMZ 5, 25).
- Schüz, A.** Der Nonakkord und seine verschiedenen Gestaltungen, NMZ 26, 2.
- Setts, A.** Le Génie de César Franck, MM 16, 20.
- Seydler, A.** Der Unterricht aus der Musikgeschichte und deren Einfluß auf die Erziehung des Musikers VI, VII, NMP 17, 20.
- Sibmacher-Zijnen, W. N. F.** In de Thomaskerk te Leipzig (II. deutsches Bachfest), Cae 61, 10.
- Smend, J.** J. S. Bach's Mission, MSfG 9, 11.
- Soleri, A.** Feste musicale alla Corte di Savoia nella prima metà del secolo XVII, RMI 11, 4.
- Solenière, E. de.** Deutsche Musik in Paris, WvM 40 1.
- Spitta, F.** Die älteste Gestalt des Vaterunsers, MSfG 9, 11.
- Steinitzer.** Ein Geschenk an das deutsche Volk (Bielschowsky's »Goethe«, RMZ 5, 26).
- Steuer.** Heinrich Dorn, NZfM 71, 48.
- Storck, K.** Die technische Musik (Forts.), KL 27, 21 ff.
- Musikalische Zeit- und Lebensfragen, Die Propyläen, München, 2, 14.
- Stratton, St. S. Nicolo Paganini:** his life and works (Fort.), St 15, Nr. 175.
- Sturm, A.** Das Prototyp der »Musikführer«, Mk 4, 3.
- Tabanelli, N.** La Convenzione di Berna e gli strumenti musicali meccanici, con speciale riguardo ai fonografi e grammofoni, RMI 11, 4.
- Teibler, Herrn. Mart. Plüddemann u.** die deutsche Ballade, MWB 35, 44.

- Teichfischer, P. J. S.** Bach's »Notenhüchlein« für Anna Magdalena Bach (1725), BfHK 9, 2.
- Thomas, Fr.** Einige Ergebnisse über J. S. Bach's Ohrdruffer Schulzeit, BfHK 9, 2.
- Thiessen, K.** Neue Lieder, S 62, 62 f.
- Thomas, Fr.** Der Stammbaum des Ohrdruffer Zweigs der Familie von J. S. Bach, BfHK 9, 2.
- Tiersot, J.** Berlioziana, M 70, 37 ff. (noch nicht abgeschl.)
- Inauguration du monument César Franck, M 70, 44.
- Tomicich, H.** Ant. Smareglia, MLB 1, 23.
- Tottmann, A.** Studienwerke f. Violine, NZM, 71, 47.
- Udine, J.** Sur la virtuosité, Les Arts de la Vie, Paris, Sept.
- Ullmann, L.** Die amerikanische Konkurrenz auf dem Klaviermarkte, ZfI 25, 3.
- Vancea, M.** Die Neueinstudierung des »Fidelio« im Wiener Hofopertheater, NMP 13, 18.
- Lakmé, NMP 13, 20.
- Victori, J.** Stellung und Aufgabe des Gesanges beim liturgischen Hochamte Schluß, C 21, 11.
- Vink, Fr. I.** Het Haagsche Toonkunst-Kwartet, MB 19, 45.
- Viotta, H.** Een Dichterliefde, Wagner u. M. Wesendonk, Oae 61, 10.
- Wagner, H.** Rudolf Weinwurm, NMP 13, 19.
- Wallner, Hel. v.** Die Kinderstimme, NMP 13, 17.
- Weber-Bell, N.** Kultur und Kunst im 20. Jahrhundert, WKM 2, 40.
- Weinel, H.** Wagner u. das Christentum, Deutsche Monatschrift, Okt.
- Weiß, A. M.** Zur Hebung des deutschen Kirchenliedes, MS 37, 10, 1.
- Wenisch, J.** Theodor Streicher NMZ 26, 2.
- Werker, W.** Sind die gelehrten Vertreter der absoluten Tonreinheit und der klassischen Diatonik erst zu nehmen als Musiker, oder auch nur als Musikwissenschaftler? AMZ 31, 47 f.
- Wolzogen, E. v.** Wagner's Liebesleben, Das literar. Echo, Berlin, Fleischel u. Co. 7, 2, 3.
- Zakone, C.** Le chant dans les églises de Paris, RM 4, 21.
- Zambiasi, G.** La legge dei rapporti semplici e l'arte musicale, RMI 11, 4.
- Zempléni, A.** Erkel sirjánál, Magyar Lant 4, 21.

## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

### Leipzig.

Am 27. September fand die erste dieswinterliche Vortragsitzung unserer Ortsgruppe statt. Sie war als Vorherbereitung auf das zweite deutsche Bachfest gedacht. Herr Prof. Dr. A. Prüfer gab eine Übersicht über die Geschichte der Bachbewegung, der beiden Bachgesellschaften und knüpfte daran eine Erläuterung des Programms mit besonderer Berücksichtigung der beiden zum Vortrag kommenden weltlichen Kantaten, in denen sich Bach als Humorist zeigt. Herr Richard Buchmayer aus Dresden war der Einladung der Ortsgruppe gefolgt und spielte eine Reihe Klavierstücke älterer Meister (Christian Ritter [Sonatina], G. Böhm [Fuge mit Præ- und Postludium], Englische Tanzstücke aus der Zeit um 1650). — Der zweite Vortrag fand am 13. November statt und brachte ein ausführliches Referat Prof. Dr. Prüfer's über den I. Kongreß der IMG., in dem namentlich auf Prof. Kretzschmar's Aufsatz über die Aufgaben der IMG. (s. Heft 1 d. J., S. 7 ff.) hingewiesen und die Notwendigkeit wissenschaftlicher Referate bei Versammlungen der Ortsgruppen betont wurde. Der Unterzeichnete sprach sodann über Vorzüge und Fehler der vor kurzem erschienenen 4. Auflage des Wasielewski'schen Buches »Die Violine und ihre Meister« und versuchte durch Vorführung älterer Violinmusik (J. J. Walter, Pisendel, Vivaldi, Montanari zu überzeugen, daß eine Reihe Wasielewski'scher Urteile heute veraltet und mit den Resultaten der modernen Forschung nicht mehr zu vereinigen sind.

A. Schering.

### London.

The Musical Association held its Annual Genl. Meeting at opening of 31st Session on Tuesday 15th Nov. 1904. The Assocn. meets and has its offices now at Messrs.



Broadwoods, Conduit St., Regent St., by permission of that firm. The first lecture of Session, largely attended, was given by Mr. Wm. Shakespeare on "Singing as an Art" (Dr. Cummings in the chair).

After history, the following technique-qualities were illustrated: — unerring attack in centre of each note-sound, sostenuto and perfect legato free from either jerk or slur, messa di voce, command over execution, expression, breadth of phrasing, carrying power. More physiologically, the art lay, for tone in freedom of the throat, tongue and jaw, and for effect in command of breath. "Ah" and "Lah" 2 great vehicles. The strain of modern unvocal music was corrupting intonation, and audiences were growing most culpably callous and uncritical on that head. No falling off in quality of voices, but a great need for return to the ancient singing methods, and for a working coalition between composer, singer and singing-master.

After the lecture the Annual Dinner took place (Sir Hubert Parry in the chair), 135 covers being laid. Speeches by Chairman, Sir Frederick Bridge, Dr. Charles Maclean, Messrs. Clifford Edgar (Treasurer), W. W. Cobbett, W. E. Horn. The music performed was mostly composed by members. For example: — Two P. F. pieces from "Days of the Week" (Musicians Company's prize), by Percy Buck; "From the North", Violin pieces, by Alexander Mackenzie; "Sarabande and Allemande", ditto, by Hubert Parry. Also 2 Clarinet pieces by W. Y. Hurlstone. Pianist E. Markham Lee, Violinist Philip Cathie, Clarinettist G. A. Clinton. Mme. Rose Koenig played P. F. solo the whole of Act III, Scene 3 (Wotan and Brünnhilde) from "Die Walküre".

J. Percy Baker, Secretary.

#### Paris.

La section parisienne de l'IMG. a tenu sa première séance de l'année 1904—1905 e jeudi 17 novembre, au Pavillon de Hanovre, rue Louis-le Grand, 32. M. Pirro y a fait le compte rendu du Congrès de Leipzig. A l'issue de la séance le jeune pianiste polonais Rubinstein a exécuté plusieurs œuvres de Brahms. J.-G. F.

#### Wien.

Die Wiener Ortsgruppe hat für das Vereinsjahr 1904/5 folgendes Programm der Vortragsabende veröffentlicht:

- November: Dr. Gustav Donath: Florian Gaßmann (mit Demonstrationen).
- Dezember: Dr. Adolf Koczirz: Lautenmusik und österreichische Lautenspieler bis 1550 (mit Demonstrationen).
- Januar: Dr. Erwin Luntz: Über die Anfänge des Instrumental-Konzertes.
- Februar: Dr. Erich M. v. Hornbostel (Berlin): Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft (mit phonographischen Demonstrationen).
- März: Dr. Max Graf: Der Kampf ums Dasein unter den Musikformen.
- April: Professor Anton Seydler (Graz): Die Harmonie Richard Wagner's.

Des weiteren haben Vorträge angemeldet die Herren: Dr. Robert Hirschfeld, Professor Oswald Koller und Dr. Julius Korngold (Themen vorbehalten).

#### Neue Mitglieder.

- Clarke, J. Grey, M. A., Mus. Doc., London, S. E., 41 Trinity Square.
- Library of the University, Rochester (N. Y.) Amerika.
- Preston, Sidney J., Surrey, Gillmor House, Carshalton.
- Schröder, W., Manchester, 11 Neston Avenue, Withington.
- Torrance, G. W., M. A., Mus. Doc., Kilkenny, Ireland.
- Versan, Raoul de, Dublin, Clyde House, Clyde Road.

Dem hientigen Hefte liegt ein Prospekt von Max Hesse's Verlag in Leipzig bei.

Ausgegeben Anfang Dezember 1904.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermaks Garten 16.  
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

Verlag von C. F. KAHNT NACHFOLGER, Leipzig.

## GEORG CAPELLEN.

Die „musikalische“ Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik.  
Mit experimentellen Nachweisen am Klav. M. 2.—.

Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle

als Kriterium der Stimmführung nebst einem Anhang: Greg-Analysen  
als Bestätigungsnachweis und Wegweiser der neuen Musiktheorie . . . M. 2.—.

Die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik. Eine vollständige, logisch-einheitliche Erklärung der Probleme der Figuration, Sequenz und asymmetrischen Umkehrung . . . . . M. 2.—.

**Für Künstler • Musikfreunde • Musikbibliotheken**

### PETER CORNELIUS

Erste Gesamtausgabe der Literarischen Werke

Im Auftrag der Familie herausgegeben

#### I. Band

Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern und Gelegenheitsgedichten. Herausgegeben von seinem Sohne Carl Maria Cornelius.

= M. 8.— in Lwd., geb. M. 9.— =

Der II. Band (Schlußband der Briefe) erscheint in diesem Monat.

#### III. Band

Aufsätze über Musik und Kunst. Zum erstenmale gesammelt und herausgegeben von EDGAR ISTELE.

M. 4.— in Lwd. geb. M. 5.—

= Ein Festgeschenk. =

### Hector Berlioz, Instrumentationslehre

(Bd. 10 der Gesamtausgabe der Literarischen Werke)

Herausgegeben v. Felix Weingartner, Übersetzt v. Detlev Schultz

Mit Anhang: Der Dirigent. Zur Theorie seiner Kunst.

Übersetzt von Walter Niemann.

307 S. 8°. M. 5.— in Lwd. geb. M. 6.—, Schulband M. 5.50

Die großen Partiturbeispiele zur Instrumentationslehre bilden einen besonderen Band. 125 S. gr. 8°. Geh. M. 5.—; geb. M. M. 6.50

BREITKOPF & HÄRTEL ▽ Musikverlag Leipzig

Wie früher haben wir auch dieses Jahr

### Einbanddecken

zu der

Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft

und den

Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft

in geschmackvoller Ausführung anfertigen lassen. Der Preis für jede Decke ist M. 1.50. Der Bezug kann durch jede Buch- und Musikalienhandlung oder auch von uns direkt erfolgen.

LEIPZIG

BREITKOPF & HÄRTEL

# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 4.

Sechster Jahrgang.

1905.

---

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *g* für die 2 gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 *M.*

---

### Is Handel's "St. John Passion" Genuine?

This is an age of musical revivals, when everything that has ever had reputation in the world is brought up before the assizes of contemporary criticism, and discussed afresh in the light of enlarged experience. There is nothing, however youthful, trivial or mistaken, written by men of genius, which escapes the survey of our persevering novelty hunters. It is therefore somewhat strange that no attention has hitherto been attracted to the Passion of S. John, attributed by Chrysander to Handel, and included by him in the German Handel Society's monumental edition. The work is short and simple in style, but decidedly picturesque and interesting, and it is ascribed to Handel, a fact which ought to be sufficient to make it a matter of curiosity in England and elsewhere, were its merits ever so small. But they are considerable, and it is a pity that this "Passion" has never been thought worthy of reprint in the popular form of a vocal score. Untried it has not actually been, because it was performed in Dulwich College Chapel on Palm Sunday 1900, and it is only as the result of many weeks' careful rehearsal from MS. copies that I presume to give an opinion about its Handelian origin.

That this matter was discussed when the score was published in 1860 is plain, because Chrysander told Schölcher that his researches had "ended by convincing him that Handel was really its author and that he wrote it at Hamburg in the Easter of 1704". Nevertheless Julian Marshall does not give it a place in his biography of Handel, although Rockstro does in his account of the various settings of the Passion Music; — so that, regarding the question of its authorship as entirely open, we turn to the preface itself to find out upon what grounds Chrysander assigns it to Handel. He states first that the MS. is "not Handel's autograph although in a handwriting closely resembling his", and secondly that Mattheson in his "Critica Musica" mentions it. Mattheson says, I presume, that Handel did write a "Passion according to S. John". If Chrysander had any evidence identifying this particular work with that mentioned by Mattheson, he does not state it in his preface. But his concluding sentences show that he was glad of any confirmation derived from the work itself, so that such evidence can hardly have been of a very convincing nature. He says that "the work, though expressing its meaning in very modest forms, bears so genuine a Handelian impress that, notwithstanding its youthful immaturity, it might claim a place

in the series of Handel's works on its own account". By which I suppose he means that if there were no evidence to connect it with Handel, the music itself would be sufficient to prove its origin.

Now with the statement just quoted, I must beg most emphatically to join issue. The only certain conclusion at which I have arrived after making accurate acquaintance with every note in the score, and rehearsing it till something of the inner meaning and delicate points of style had become apparent, was that it was not Handel's at all. A very picturesque and emotional work, but not of Handel's writing. It is difficult to point out all the little details which help to lead the mind to this conclusion, but some things there are which it is possible to point out as essentially foreign to his style.

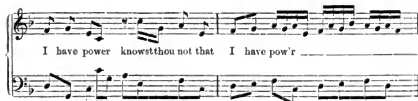
In the first place it is not possible to account for these things by the plea of "youthful immaturity". Compare it with "Almira", the opera undoubtedly written by the great composer, and according to Chrysander in the same year (1704). This is unmistakable Handel, for all that the composer was but 19 years old. It is usual to state that his style was polished and refined by his subsequent residence in Italy; still this work contains songs as characteristic of their composer as "Revenge Timotheus cries". I need mention only "Mi da speranza", which one singing master of my acquaintance gives to all his bass pupils to study. It would stand side by side with any of the songs of his best period, and deserves to be far better known than it is. There is no "youthful immaturity" therein, either in invention or technique. Handel, it is often said, was in the habit of asserting that he formed his style for himself and owed nothing to any man. If that be so, "Almira" goes far to justify his boast. There are formal airs, stereotyped figures of accompaniment, and far fetched roulades in it, but it is far more original than much of the Italian music which succeeded it, and quite plainly the work of the man who wrote "Samson" and the "Messiah". The melodic idiom is exactly the same. It is never that of his friends Keiser and Telemann. He used the same orchestral means as they did, the same external forms and conventions; but while he was a great musician, they were rather intellectual and thoughtful men expressing themselves musically.

And this brings me to the second main point. With Handel the tune was the thing, with the other German composers of his age the meaning and proper expression of the words. It is curious that their methods, which are all summed up for us in the mighty name of Bach, affected Handel so little even at this early stage of his career. The reverent care with which his great contemporary worked out every instrumental figure, and illustrated every picturesque word of his recitative, had no place in Handel's art. It is therefore plain that a Passion Music of Handel's writing will not be according to the ordinary type, as Bach's "St. Matthew" in miniature or embryo. Indeed the "Brookes" Passion, which he wrote later as an experiment, proves as much. It is difficult to imagine anything which could be in stronger contrast with Bach's Passions than that. So that when we find the St. John Passion, now under consideration, permeated by the vices and virtues of a system entirely foreign to his way of thinking, we are compelled to entertain doubts of its origin. Unless indeed, by some freak or scruple of ecclesiastical conscience, he deliberately imitated in this work a style that was already consecrated by other deeply religious works of the same kind, and that would

be opposed to everything we know of Handel's independence of character. Here for example are some words taken from the recitative, and illustrated elaborately according to the German style, and indeed with great success from that point of view:—



But it is not like Handel. Again, in the course of Pilate's solo "Speakest Thou not to me", the word "crucified" is made the occasion for an elaborate chromatic sequence. Very beautiful it is true — particularly as Immanuel Faisst has arranged it in the score—but none the less an interruption to the air:—





Here the general style of the bass counterpoints to the sequence, and the setting of the words "Knowest Thou not" with the accent falling on the weak second beat of the bar, are equally foreign to his style. In fact to English ears the latter sounds more like Purcell than anything else. Curiously enough there is a very similar theme in "Almira" with just the differences which make it undoubted Handel:—



Again at the commencement of the Passion there is a solo which is at first sight distinctly Handelian in character. It opens with a phrase which although not eminently original might easily pass for one of his minor airs. But then the mention of the word "sconrge" gives occasion for a piece of the same kind of musical illustration, and a roulade is introduced in consequence:—





And this phrase occurs once only, and forms no part of the essential melody. Now although such verbal plays were favourite devices with Handel's contemporaries, they found no place in his own music. Handel's frogs, his curfew, his nightingale might be quoted against my argument, but with only apparent justice. The air in Israel in Egypt, "The land brought forth frogs", is accompanied with a leaping figure throughout. But it is a consistent study in frog jumps; the jump does not occur suddenly to illustrate the word "frog" in the text. Handel took suggestions, as every composer has done, from natural sounds, and even from the mechanical parallel of height and depth. Caleb for example sinks to the deep G, when he desires "to sleep with Abraham in the grave", but given the suggestion he carries it out into a complete artistic form, and does not allow anything to interrupt the flow of his music, however thoughtful or intrinsically effective such a device may seem. On the whole the subsequent practice of composers has endorsed his judgment.

Further in the course of this short work there occurs three times a trick of repetition for the purpose of giving pathos, which is so beautiful and characteristic that it arrests the attention at once:—



Now I can recall no instance of such a pathetic device elsewhere in Handel. Repetitions are common enough in the shape of a ritornel, or where a phrase is repeated in order to be enlarged, as for example in "Angels ever bright and fair", where the second motif is deliberately built up in that way; but not with this particular intention, although examples might again be easily be found in Purcell or Bach. It contains in fact just that phase of dramatic expression in which Bach excelled, but which was entirely foreign to Handel's direct method of writing.

Now these things are in their way beauties, but there are also defects which "youthful immaturity" cannot explain. Twice at least the rhythm is confused; in the solo "Jesus, wherefore thirstest Thou", and in the chorus, "Write not the King of the Jews". Now if there is one faculty in which Handel's genius was more conspicuously manifest than another it was in his absolute mastery over all the varied forms of rhythm. And in "Almira" the rhythm marches as securely as in the "Messiah". This is always so in the early works of really great composers. The rhythm may be simple, but it is sure. It is the talent amateur that makes ingenious and faulty experiments. There are also some rather uncertain harmonies and several solecisms, — consecutive octaves for instance between treble and bass of the chorus "If thou let this man go", — but these are of little importance as one can find a parallel for anything in Handel. The use of key signatures in the "Passion" is very irregular. The composer writes C-minor for example at one time with a single flat, then with three flats, and afterwards with two; whereas Handel in "Almira" writes it always with two flats as was his usual custom. There may be something in the argument that F and C, as universal keys, lingered longer in church music than anywhere else, still it can hardly explain the same man using different methods in the same year.

There are three solos with extravagant passages of ungrateful bravura, of which specimens are appended; the last contains inelegancies of which Handel, in any mood in which he is known to me, would be incapable; and at the same time a certain straining after emotion, which was very characteristic of his contemporaries. Handel's extravagances, as we know them in his vocal cantatas, are of a more musical type:—

The image contains two musical staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first staff has the lyrics "Tis fi - ni shed" and features a vocal line with a trill and a piano accompaniment with a trill. The second staff has the lyrics "tis fi - ni - shed. Loud thun - der - ing and crash" and features a vocal line with a trill and a piano accompaniment with a trill.





These three solos would be best consigned to an Appendix, if the work were to be again reprinted in a popular form. But there are many solos and duets of great musical merit, notably one for two sopranos, "See our lov'd Jesu is like to the Roses", — and the beauties of these numbers consist in an emotional and romantic form of expression very singular in so ancient a work. The choruses, though short, are dramatic and effective.

As for the origin of the music, I attribute it to some Keiser or Telemann of that date. Nothing short of the most convincing historical evidence could persuade me that it is a work of Handel's. If he had a hand in it at all it was only in collaboration with some of his composer friends, and everything that we know of his artistic independence and self confidence makes it highly improbable that he would ever have condescended to such a partnership.

Godalming.

Ed. D. Rendall.

## Musik und Plastik.

In keiner Epoche der Kunstgeschichte ist den Beziehungen der einzelnen Künste zueinander soviel Aufmerksamkeit zugewendet worden als heutigen Tages. Das Wagner'sche Drama erhebt Musik und Dichtkunst, die zeiterfüllenden Künste, mit denen des Raumes: Architektur, Skulptur, Malerei (Tanz-Mimik zu höchstem Ausdruck. Aus ihrer idealen Vereinigung entstand das die Menschheit aus dem Banne des Materialismus erlösende Kunstwerk, der Hinweis auf die einzige Rettung durch ideale Anschauung des Lebens, durch Humanität und Religiosität des Herzens.

Emil Naumann gibt in seinem Werke »*die Tonkunst in der Kulturgeschichte*« einen Überblick über alle möglichen Vereinigungen der Künste untereinander.

Der Skulptur, der Plastik, spricht er aber fast jede Möglichkeit eines Zusammenwirkens mit der Tonkunst ab. Die Skulptur sei unter den Künsten die der Musik am fernsten stehende, und wenn Shakespeare sich die vermeintliche Bildsäule der Hermione im »Wintermärchen« unter Musik enthüllen und sich hehlen lasse, so sei dies doch nur eine poetische Idee, keineswegs aber eine gemeinschaftliche Wirkung von Musik und Skulptur.

Der Genfer Komponist E. Jaques-Dalcroze hat vor einiger Zeit eine Anzahl Kinderlieder geschrieben, die mit Pantomimen begleitet werden. Am 21. Mai wurden dieselben aufgeführt. Eine Schar froher Kinder stellen sich in Reihe und Glied und singen unter der Begleitung des Komponisten ihre lieblichen Melodien, indem sie den Inhalt der Poesie und den der Musik selbst mit entsprechenden graziösen Körperbewegungen illustrieren. Das ästhetische Gefühl für Plastik wird dadurch sehr entwickelt und gleichzeitig das Verständnis für die wahre Bedeutung der Musik und der Dichtung. Man kann sich nichts entzückenderes denken als die lustige Kinderschar, die sich derart spielend an der Kunst, an der Vereinigung von drei Kunstzweigen, erfreut.

Wie ergreifend aber plastische Formen, kallisthenische Gesten den musikalischen Gedanken wiedergehen können, wie innig die Vereinigung von Musik und Plastik ist, zeigt uns die Schlaf tänzerin Magdeleine.

Viele Tageblätter, u. a. die »Allgemeine Zeitung« Nr. 81, die »Münchener Zeitung« Nr. 59 und 137, die »Münchener Neuesten Nachrichten« Nr. 83, »Der Sammler« Nr. 20 usw. haben über den unbeschreiblichen Erfolg der Vorstellungen, die Magdeleine in München gab, begeisterte Berichte gegeben. »Le Monde musical« (Paris 15. Febr.) gibt das Bild der Dame in ihrer Pose als »Mater Dolorosa« und einen höchst interessanten Artikel von A. Mangeot »La Musique visible« mit Entschäften von Alfred Bruneau, René Lenormand, L. Brémond und Victor Staub. — Hr. Em. Magnin selbst, Prof. an der Schule des Magnetismus in Paris, der Frau Magdeleine dem Publikum vorstellt, schreibt am eingehendsten über den Fall in der »Revue Spirite«. Seinem Aufsatz »*Catalepie et extase musicale*« entnehmen wir einige Angaben, ohne auf die wissenschaftlichen Erklärungen des hypnotischen Zustandes der Schlaf tänzerin näher einzugehen, so interessant das Faktum an sich auch sein mag. Für den Musiker ist es gleichgültig, ob die Bewegungen der Magdeleine in magnetischem Schlafe gemacht und in ihrem kataleptischen Zustande photographiert sind, oder ob dieselben mit vollem Bewußtsein ausgeführt wurden. Im ersten Falle stehen wir vor einem unerklärten Wunder, welches uns die menschliche Seele unabhängig von Bewußtsein und Beeinflussung des Willens in ihrer ureigenen Tätigkeit zeigt, ein Phänomen, von welchem Hr. Magnin sagt, es sei überzeugender für die Unsterblichkeit der Seele als selbst die Erscheinungen des Spiritismus.

Im anderen Falle, wenn Magdeleine die Musik mit vollem Verständnis und ohne magnetische Wirkung durch Gesten übersetzt, hätten wir es mit einer Schanspielerin zu tun. Das wissenschaftliche Interesse an dem Experiment verschwindet, aber das künstlerische tritt in den Vordergrund. Frau Magdeleine hört auf ein unbewußtes Instrument zu sein und zeigt sich als eine Künstlerin ersten Ranges.

Hr. Magnin, der sich in Paris mit magnetischen Heilkuren befaßte, bekam eines Tages den Besuch einer Patientin, Frau Magdeleine G., die sich

von Kopfschmerzen heilen ließ. Bald erkannte der Magnetiseur, daß Magdeleine, wenn auch kein Medium im spiritistischen Sinne, so doch ein höchst merkwürdiges magnetisches Subjekt sei. Als die Patientin einmal im magnetischen Schlafe den Glockenklang einer Pendeluhr hörte, geriet sie in einen extatischen Zustand und verriet so ihre außerordentliche Empfindlichkeit für Töne, eine Begabung, welche Herr Magnin nun durch viele Experimente weiter untersuchte und durch die jahrelange Übung wohl auch ansbildete, wenn überhaupt in diesen Dingen eine Ausbildung möglich ist.

Der Vater von Magdeleine ist Schweizer und ihre Mutter aus dem Kaukasus. Ihre Erscheinung ist sehr eigentümlich. Ihr Blick ist sanft und läßt den erfahrenen Magnetiseur schon vermuten, daß er es hier mit einem empfänglichen Medium zu tun habe. Nase und Mund verraten tartarischen Ursprung, jedoch ist ihre gesamte Erscheinung harmonisch und sehr anziehend. Mit einer schönen Stimme begabt, hat sie in Genf den Gesang studiert. Ihre etwas nach orientalischer Manier geleitete Erziehung hätte sie wohl bestimmt die Theaterlaufbahn zu wählen, jedoch eine angeborene Ungeschicklichkeit ihrer Bewegungen und eine unüberwindbare Angst vor dem Publikum bestimmten sie auf diese Absicht zu verzichten. Die junge Frau war immer in bester Gesundheit, mit Ausnahme der Kopfschmerzen, von denen sie die magnetische Kur schnell befreit hat. Frau Magdeleine ist also musikalisch gebildet, sie versteht und liebt die Musik. Ein ähnlicher Fall, der von de Rochas mit seinem magnetischen Subjekte Lina untersucht und beschrieben wurde, ist insofern noch interessanter, weil dieses Medium nicht musikalisch erzogen war. Jedoch hält Hr. Magnin diese Person für musikalisch sehr veranlagt und vermutet, daß sie durch musikalische Bildung eine ausgezeichnete Musikerin hätte werden können; sie beweise dies durch die der Magdeleine ähnliche Empfindlichkeit für Töne im bewußtlosen, magnetischen Schlafzustand.

Das Phänomen zeigt sich bei beiden Medien in folgender Weise: Ein Ton, sei es nun Wort oder Musik, ergreift sofort ihre Gedanken und erfüllt die ganze Seele. Augenblicklich verziehen sich alle Muskeln des Organismus und geben dem Körper Stellungen, welche diese Gedanken in wunderbarer Weise ausdrücken und übersetzen.

Eine der Eigenschaften des normalen Bewußtseins im gewöhnlichen Leben ist eine gewisse Kontrolle über die Körperbewegungen, welche stets ein Reservemaß bewahren. Im magnetischen Schlaf ist hingegen die Verhüllung des normalen Bewußtseins fast vollständig.

Dieser Zustand erlaubt also unserem Subjekte ihrer Wiedergabe musikalischer Empfindungen durch die Gesteu eine solche künstlerische Vervollendung zu geben. Die Kunst, in welcher Form sie sich auch immer zeige, ist stets eine gewisse Idealisierung, oft eine Übertreibung normaler Empfindungen, und ein englischer Schriftsteller hat recht, wenn er sagt: »Das Genie gehorcht einer zwingenden Kraft, das Talent macht daraus was es eben kann.«

Und in der Tat, wenn der künstlerische Gedanke der Magdeleine z. B. eingibt zu tanzen, so muß sie ihm gehorchen; ebenso wie die Naturkraft dem Winde gebietet zu blasen, so kann sich Magdeleine nicht daran hindern zu tanzen. Wenn nun die Melodie Schmerz und Melancholie ausdrückt, mit der Skala aller daraus entstehenden Empfindungen, so ist das Medium sofort traurig gestimmt und geht crescendo bis zur völligen Verzweiflung; sie fällt auf den Boden, Tränen fließen, sie ringt Hände und Arme und ihrer beklemmten Brust entströmen Schmerzenslaute. Doch plötzlich nimmt die Me-

lodie einen einschmeichelnden Charakter an, dann werden die Bewegungen sofort zarter, Gesichtszüge und alle Körpermuskeln drücken Freude und Glück aus.

Diese Zustände sind sehr wunderbar, und Herr Magnin sieht in ihnen nichts anderes als eine Offenbarung der Seele, und zwar einer vom Gehirn unabhängigen Seele. Er bemerkt übrigens, daß das normale Bewußtsein bei Magdeleine nicht in dem Grade verdunkelt zu sein scheint, wie es bei Lina, dem Medium von de Rochas, der Fall ist. Wenn die vorgetragene Musik armselig ist, oder als solche von Magdeleine aufgefaßt wird, so nimmt sie einen verächtlichen Ausdruck an, kreuzt die Arme und bleibt unbeweglich. Ebenso verhält sie sich, wenn der vortragende Musiker, der trotzdem ein Virtuos sein kann, seinem Vortrag nicht die den Künstler charakterisierende Wärme des Ausdrucks verleiht. Magdeleine soll in wachem Zustande Chopin'sche Musik nicht gern haben; sie mußte sich zu derselben in der Hypnose also ablehnend verhalten. Dahingegen, sobald sich ihre seelische Verfassung durch die Hypnose befreit fühlt von dieser Geschmacksrichtung und der kritisierenden Intelligenz, so kann sie dem Reiz der verliebten Walzer des großen Polen und seiner sentimentalen Träumereien nicht mehr widerstehen. Sie ist dann in ganz entzückender Weise von einem Chopin'schen Walzer im vollsten Sinne des Wortes hingerissen.

Hr. de Rochas erzählt in seinem Bnch über Lina unter anderem, daß das Medium bei einer ansteigenden Skala sich hebe, sich auf die Fußspitzen stelle und sich möglichst aufzurichten suche; eine herabgehende Melodie bewirke das Gegenteil; sie suche sich zu verkleinern, sinke nieder, als wolle sie unter den Boden dringen, wenn die tiefsten Töne erklingen. Ebenso verhält sich Magdeleine, ohne die geringste Kenntnis von dem Werke de Rochas' zu haben.

Eine andere bemerkenswerte Beobachtung ist diese: Je mehr wahren und feurigen Ausdruck der Musiker in die Töne legt, desto leidenschaftlicher wird Magdeleine diese Musik durch Gesten wiedergeben. Wenn der Musiker aber bloß trocken vom Blatt liest, so läßt die Interpretation auch zu wünschen übrig. Spielt er sein Stück auswendig mit aller Beherrschung des Vortrags, so sind die Stellungen viel ergreifender; das Höchste im Ausdruck wird aber bei Improvisationen erreicht. Mr. Rongnon, Professor am Pariser Konservatorium, hat Herrn Magnin gestanden, daß er nach einer Improvisation von einer halben Stunde angegriffener gewesen sei, als durch zehn Stunden gewöhnlichen Klavierspiels. Hierin liegt also sicherlich ein schlagender Beweis für den intimen Zusammenhang der Musik mit den Gesten.

Wie ergreifend die Vereinigung von Musik und Plastik sein kann, hat Magdeleine dargetan, als ihr ein tüchtiger Pianist in Paris Isoldens Tod von Richard Wagner, diesen »Todeskampf in Glückseligkeit«, vortrug. Ihre Interpretation dieser Musik, die sie zum ersten Male hörte, ging so weit, daß der Atem stockte, sie stand da wie versteinert, eine Bildsäule in Fleisch und Blut und ein schauriges Röcheln entrang sich ihrer Brust.

Madame Séverine, die berühmte Pariser Schriftstellerin schreibt über Magdeleine: Sur la face allongée, sur la ligne eunoblie, la beauté fulgure, douloureuse, violente, attendrie, amoureuse, renaissant dans l'espoir, sombrant dans la souffrance. C'est de la frise du Parthénon, une statue qui se détache, c'est toute la Grèce et toute l'antiquité. On sent le parfum des

roses et l'odeur des lauriers, un goût de miel et de froment — tandis que les bras de la pleureuse se lèvent vers la une couronnée, tandis qu'elle s'abat prostrée, tandis que les larmes ruissellent sur les traits marmoréens<sup>1)</sup>.

Die Herren Boissonnas und Taponier, Photographen in Paris (rue de la Paix) und Herr Fréd. Boissonnas — Photograph (und ein echter Künstler) in Genf — haben eine große Anzahl von Aufnahmen der Magdeleine hergestellt. Herr Boissonnas will sogar noch die Gesten kymatographieren. Mehr als 500 Momentaufnahmen waren in Genf ausgestellt und zwar serienweise, so daß man die Musik — ein paar Takte jedesmal — bei jedem Bilde notiert sah.

Von den musikalischen Motiven, die Magdeleine besonders wirkungsvoll wiedergab, erwähnen wir das Mennett aus dem »Don Juan«, das Miserere aus dem »Troubadour«, den Fenerzauber der »Walküre«, Walzer von Chopin, Ballettmusik aus Gounod's »Faust«, Trauermarsch von Chopin, Ave Maria von Bach-Gounod usw. Außerdem waren eine Reihe von plastischen Posen vertreten, die verschiedene psychische Zustände ganz unvergleichlich treffend charakterisierten: Haß, Schmerz, Stolz, Trägheit, Reue, Trunkenheit, Naschhaftigkeit, Wahnsinn usw.

Eine wichtige Beobachtung will Herr Magnin noch gemacht haben; er behauptet, daß die musikalischen Schwingungen in dem Körper des ausführenden Künstlers noch lange genug weitervibrieren, um auf Magdeleine unwiderstehlich zu wirken und sie — im Traumzustand — zwingen, sich dem Künstler zu nähern und extatische Posen anzunehmen. Nach physischen Gesetzen dauern bekanntlich Tonschwingungen länger in flüssigen und festen Körpern als in der Atmosphäre, ganz richtig; es kann sich aber da doch nur um einen kleinen Zeitteil, vielleicht nur einige Sekunden handeln. Die Anziehungskraft des Künstlers dürfte also einem anderen Grunde zuzuschreiben sein, vielleicht magnetischer Wirkung.

Interessant ist es auch, zu bemerken, daß die Wirkung auf Magdeleine sich bei guter Musik sofort einstellt. Ohne jedes Bedenken wird aus einer zurückhaltenden Stellung, die eher auf Furchtsamkeit oder Schüchternheit schließen ließe, plötzlich eine ganz freie, hochdramatische Position. — Zwei Virtuosen (die Herren Séan spielten auf Geige und Violoncello die »Méditation« aus Thaïs und eine »Havaneise«), griffen kaum die Saiten an, als Magdeleine schon wie ein Blatt im Winde wirbelte. Ihr Kopf schien alle Augenblicke mit ihren Füßen in Kollision kommen zu wollen — ein wahrer Hexentanz.

Die »Schlaf tänzerin« gibt also ihre künstlerischen Posen ohne Nachdenken und augenblicklich. Wie selten mag dem Bildhauer eine so plötzliche Realisation seiner Inspirationen — wenn auch nur annähernd im Gedächtnis — vergönnt sein? Wie langer Studien wird er nicht bedürfen, um die Harmonisation der Muskelbewegungen des ganzen Körpers, welche dem beabsichtigten

1) Versuchen wir die Verdeutschung dieses schönen Modelles französischer Prosa: Schönheit strahlt aus diesem länglichen Antlitz, aus diesen edlen Linien; bald schmerzlich und in heftiger Leidenschaftlichkeit, bald zärtlich, liebend, durch Hoffnung neu belebt oder untergehend im Leiden. Eine Statue hat sich aus dem Fries des Parthenon gelöst! Das ist das ganze Griechenland und das klassische Altertum! Man genießt Rosen- und Lorbeerduft und glaubt Honig und Getreide zu kosten. Die Arme des Klageweibes heben sich empor und deuten auf die zornige Wolke; in Demut und Erschlaffung fällt sie dann nieder und Tränen rinnen auf ihren marmornen Zügen.

Totalausdruck entspricht, endgültig festzustellen?! Solche Harmonie der Formen waltet in den Werken der antiken Kunst, deren Klassizität Winkelmann durch »stille Einfachheit und edle Größe« so treffend kennzeichnet. Dem Maler geht's nicht besser: Der göttliche Moment der Inspiration, in dem er sein zukünftiges Bild mit dem inneren Auge ganz zu sehen glaubt, wird bald den langen Wehen der Geburt des Kunstwerkes Platz machen — und dieses Kunstwerk beruht zum Teil auf Täuschung, muß sich der Maler doch mit dem Schein der Körperlichkeit begnügen und diesen Trugformen gibt er dann — hier hauptsächlich wirkt seine Phantasie — eine bestimmte Färbung, die er nur einen Moment fixieren kann, während doch das abgebildete Objekt im Leben seine Farbe mit jedem anders fallenden Lichtstrahl verändert. Glücklicher ist der Musiker, der wenigstens bei der Improvisation das innerlich Gehörte sofort darstellen kann.

So bewegt wie das Leben selbst, ist nun ein Werk der Tonkunst, ein unaufhörliches Vibrieren und Pulsieren. Den anderen Künsten ist es versagt, so ganz Seele zu sein. Die Sprache, die Dichtkunst selbst, vermag nicht dem Gefühle an sich so genau auf die Spur zu kommen, wie es der Musik möglich ist. Daher ist sie auch die einzige Kunst, welche die Dichter bis an den Thron Gottes erhoben haben.

Wenn Bildhauerei und Malerei nur Momentaufnahmen geben können, so liegt es in der Natur der Dichtkunst und Musik, das Leben selbst und insbesondere das innere Gemütsleben darzustellen und zu idealisieren. Daher die Verbrüderung dieser Künste des Nacheinander im Liede. Vergeblich versuchte Béatrice Mého die Musik durch »singende Bilder« zu erklären, ihre Wirkung etwa zu erhöhen; nein, das Bild kann nur einen Moment ansmalen, und in jedem Tonstück steckt ein Teil tausendfältigen Lebens. Sind nicht die Bewegungen eines dirigierenden Kapellmeisters auch eine Art von Übersetzung der Musik durch Gesten? Wir sind an diese Erscheinungen aber so sehr gewöhnt, daß wir nicht mehr an Verbindung von Plastik und Musik denken. Wer Richard Wagner dirigieren gesehen und die zündende Wirkung seiner äußerst lebhaften Bewegungen auf Musiker und Zuhörer bemerkt hat, weiß, mit welcher Spontaneität eine mächtige Empfindung sofort die ausdrucksvollsten Gesten findet, und wie wunderbar die Intentionen des Komponisten durch sie demonstriert werden.

Die lebendige, sich in jedem Moment verändernde Geste, eine mobile Plastik, sogenannte kallisthenische Bewegungen, wie sie in der englischen und amerikanischen Mädchenerziehung längst verwendet werden, diese Art ästhetischer Pantomime verbindet sich besser mit Musik als man es bisher zugegeben hat. Beide, die Form in Tönen und diejenige der Geste, wettsiefern um Grazie, beide drücken Empfindungen aus ohne des Wortes zu bedürfen, ohne festumschriebene Phantasiewerte zu geben, es dem Zuschauer überlassend, was er sich dabei denken will. Und derart wirken sie, sich durch ihre Verschiedenartigkeit ergänzend, harmonisch zusammen. Die Musik, nun mit Schopenhauer zu reden, ist Abbild des Willens selbst, die Geste kann als ihr Schatten gelten.

Genf.

C. H. Richter.

## Un poème Humoristique sur la Musique.

On ne trouverait plus aujourd'hui, sans doute, un «humoriste» occupant ses loisirs à écrire un poème sur la Musique. Il n'en était pas de même il y a quarante ans, à ce qu'il paraît par une brochure que j'ai trouvée par hasard, tout récemment, intitulée: *La Musique poème d'humoriste*, par F. T. Courtat, Membre de la Société philotechnique et de plusieurs autres Sociétés savantes», dont la première édition parut en 1863, et la seconde, après la mort de l'auteur, en 1882. Courtat, qui est bien inconnu aujourd'hui, malgré d'assez nombreux poèmes, apprit la musique de bonne heure,

«Du rayon musical, les clartés au bercean  
M'avaient enveloppé»,

dit-il. Il naquit vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à ce qu'il semble, car,

«An temps où Beethoven, Jupiter musical,  
Ne lançait pas encore la foudre à tont rival,  
Sous un vieux professeur marchant dans son ornière,  
De l'œuvre olympienne en sa forme première  
Je lus quelques feuillets .....  
..... Près de vingt ans plus tard,  
Quand Paris bondissait aux merveilles de l'art,  
Quand le Conservatoire, élevant la bannière,  
Du Dieu glorifia la seconde manière.  
Chez un simple amateur j'entendis et sentis  
Ces fameux quatuors du ciel même sortis,  
Oh le dieu, se voilant au bout de sa carrière,  
S'incarne à notre oreille en sa forme dernière;  
Nous étions affamés passionnés du beau.»

Après Beethoven, Berlioz:

«J'entendis au jeune âge, une œuvre fantastique !  
Où naissait à Weber, colosse fiévreux,  
Un digne successeur, et mon pays, heureux  
D'ajouter à sa gloire un symphonique maître,  
Couvert d'or, de lauriers, allait faire connaître  
À ces dominateurs du monde musical,  
À ces fiers Allemands, qu'ils avaient un rival.  
Hélas ! en son pays fût-on jamais prophète ?  
Berlioz contre lui souleva la tempête :  
Il ne renfermait pas dans un cercle d'airain  
Les inspirations de l'art contemporain !  
On le voulut jeter du haut en bas du temple ;  
C'était justice, oh ! oui ; mais on la lui fit ample :  
Ses vingt premiers chefs-d'œuvre, en naissant conspués,  
Sous le sarcasme, tous, chez nous furent tués,  
Du côté droit du Rhin renaissant pleins de gloire,  
Pour revenir charmer leur natif auditoire  
À cette heure tardive où l'implacable mort  
Au génie immolé fait pardonner son tort.  
De médiocrités, toi, la constante alarme,

1. Il s'agit de la Symphonie fantastique de Berlioz.

Si dans le feuilleton, Berlioz pour ton arme,  
 Tu ne tenais la plume aux oracles certains,  
 Déjà tu subirais le pire des destins:  
 Tu serais oublié! Ni la hante justice,  
 Par un musicien<sup>1)</sup> gangrené d'avarice,  
 Rendue à ton mérite, en t'ouvrant son trésor,  
 Ni dans un festival le symphonique essor  
 Que près de Beethoven tu soutins sans faiblesse  
 Ne purent du public sur toi fixer l'ivresse . . . .  
 Meurs, Berlioz, meurs donc, que ta gloire commence:  
 Tes ennemis, dès lors te chanteront immense.  
 Palestrina, Gluck, Bach, Handel, Haydn, Spontini,  
 Mozart, Weber, Schubert, Beethoven, Rossini,  
 Onze premiers grands dieux du musical Parnasse  
 Sur leur cime escarpée ont désigné ta place,  
 Et la gardent entre eux, près d'un douzième autel,  
 Où doit pour toi fumer un encens immortel.  
 Malheur à toi, malheur, si, vivant, tu réveilles  
 Tes TROYENS endormis! Rencontrant des oreilles  
 Fort peu grecques pourtant, à la turque en Paris  
 Ils te verront traiter: . . . ils en seront proscrits!<sup>2)</sup>

Un peu plus loin, cette apostrophe à Rossini:

« . . . Perfide, il faut le dire,  
 Comme Spontini, Gluck, à ton immense empire  
 Tu venais d'ajouter notre opéra français,  
 Et tu quittas un trône où tu te harassais,  
 Préférant le repos d'une oisive richesse  
 Aux fatigues de l'art, à sa fiévreuse ivresse,  
 Au luxe de la gloire, à l'applaudissement . . .  
 Aux risques, aux périls . . . d'un peu d'étonnement.»

Au tour de Wagner maintenant:

«Un novateur, Wagner, attaque l'art antique  
 Et même l'art moderne, et prétend en musique  
 Régénérer pensée, et forme, et sentiment;  
 Il a des sectateurs; il est pur Allemand.  
 Paris dans trois concerts accueillit les merveilles  
 Qu'en son œuvre il choisit pour charmer nos oreilles.  
 Au public d'Opéra, quand le maître nouveau  
 Fut enfin présenté par une main auguste,  
 La simple urbanité, le sentiment du juste,  
 Et la reconnaissance envers le souverain,  
 Aux excentricités eussent dû mettre un frein.  
 Le souvenir encor des arrêts pédantesques  
 Rendus par nos aïeux aujourd'hui si grotesques  
 Pour n'avoir pas compris des œuvres d'avenir  
 Que notre enthousiasme a déjà vu vieillir,  
 Pour n'avoir pas compris ce qui nous passionne,  
 Ce souvenir fut vain, et la salle, en lionne,  
 Se jeta sur Wagner, et le déchiqueta.

1. Pagauini [Note de l'auteur].

2. La première édition de ce poème a paru avant la première représentation des Troyens au Théâtre-Lyrique. [Note de l'auteur pour la 2<sup>d</sup>e édition].



A mes yeux dans ce jour quel spectacle éclata!  
 Nos jeunes élégants, respectant la danseuse, . . .  
 Nos élégants, disais-je, ornés de leurs gants paille,  
 Contre une œuvre, à leur sens, ne valant rien qui vaille,  
 Dès le deuxième jour unirent leurs sifflets,  
 Et, le surlendemain allant aux camoufflets,  
 Imposèrent silence à de dignes artistes  
 Qui pour les enchanter ne s'avaient pas leurs pistes.  
 Et qui reçurent là de notre urbanité,  
 Franchement, un hommage un peu trop exalté.  
 Ce fut grand, et surtout d'un très complot scandale.  
 Le martyr cependant, de cette bacchanale  
 Reste encore à juger. A son œuvre l'ennui,  
 APRÈS L'AUDITION, peut-être eût bien plus nui,  
 Que l'inférieur tapage, où, mourant pour sa cause,  
 Il se croit, aujourd'hui, droit à l'apothéose . . .  
 . . . . Wagner veut immoler à la littérature  
 La musique jetée à bas du piédestal  
 Que pour elle construit le poète banal.  
 Il la veut convertir en une mélodie,  
 De contours indécis toujours enveloppée,  
 Où, sous un texte écrit, à travers le brouillard,  
 La mélodie en deuil se trahit par hasard.  
 Dans lui je reconnais un artiste de verve,  
 Dont l'inspiration ou s'éteint, ou s'énervé,  
 Quand, de l'art espérant élever le niveau,  
 Il le met dans les fers d'un système nouveau;  
 Dans lui je reconnais des maîtres que j'honore,  
 Un amplificateur dont la rage sonore  
 Et les égarements, à de GRANDES beautés  
 Sont très loin d'ajouter de plus grandes clartés.  
 Wagner ignore-t-il qu'un son, allant à l'âme,  
 Porteur d'une pensée, émeut, délecte, enflamme,  
 Captive l'auditeur? Un chrétien au linceul,  
 Quand vibre un instrument (j'excepte l'orgue seul,  
 A moins qu'à la moderne il ne se déshonore),  
 Un chrétien dans le ciel, au monde qu'il abhorre,  
 S'il est musicien rentre instantanément,  
 Et se sent échapper à tout recueillement.  
 Donc suivant moi, donnant au mot, à la parole,  
 — Je dirais sans ma peur de la moindre hyperbole:  
 Donnant à la syllabe — un rang dominateur,  
 Wagner fait dans son art, de tous le plus rêveur,  
 Abus d'intelligence: il trahit la musique.  
 Je n'en douterais pas si j'avais en critique  
 L'incomparable acquis des gens de l'Opéra.  
 Musicien-ganache, — hélas! on le dira, —  
 J'offre une opinion toute de conscience.  
 Et trouve naturel que la jeune science  
 Réponde par ces mots! «MUSIQUE D'AVENIR!»  
 Sésame, ouvre-toi! soit: qu'il vienne vite ouvrir;  
 Je me tiens à la porte, et saisirai sans crainte,  
 S'il m'apparaît, le fil qui mène au labyrinthe.  
 Donc, toujours suivant moi, Wagner, musicien,  
 Fait de Wagner, poète, un nécromancien,  
 Qui casse en vingt morceaux sa baguette magique,

Dès qu'il en veut frapper la divine musique,  
 Sa mère, et qui rencontre, en juste châtiment,  
 Quand il croit triompher, son avilissement . . . »

Voici, plus loin, quelques vers consacrés à Meyerbeer :

« . . . . Déserteur d'Allemagne,  
 Déserteur d'Italie, et risquant la campagne  
 Qu'ont faite parmi nous ses plus grands devanciers  
 Il entra dans nos murs en quête de lauriers,  
 Et bientôt s'éleva d'un seul bond au pinacle;  
 Il sut s'y maintenir pour suprême miracle;  
 Sa première victoire, aux grands de ROBERT,  
 Sembla du moindre échec l'avoir mis à couvert;  
 A partir de ce temps, le public idolâtre  
 Dans l'admiration devint opiniâtre  
 Au deuxième opéra, devançant les journaux,  
 Il ne fantaisa plus que les HUGUENOTS.  
 Meyerbeer pouvait tout! Il nous fit en coulèvre  
 Avaler le PROPHÈTE, et l'on crut au chef-d'œuvre,  
 Puis l'ÉTOILE DU NORD, puis ce PARDON cruel  
 Qu'il fallut accepter au nom de PLOERMEL.  
 Ce grand homme a prouvé par son bizarre exemple  
 Que, si très rarement la gloire ouvre son temple  
 A certains favoris qu'elle y daigne accueillir,  
 Elle entend refuser tout pouvoir d'en sortir.  
 — Il trônait. Tout à coup une voix incertaine  
 Jeta dans le silence un seul mot: AFRICAINE!  
 Pendant vingt ans entiers, et sur le même accord,  
 Ce mot fut répété. Meyerbeer en est mort.  
 Du moins je le suppose. Son AFRICAINE, calme,  
 Vint alors réclamer une orgueilleuse palme  
 Et la conquist immense. A l'unanimité,  
 Un insensé triomphe à l'auteur fut voté.  
 Il en rit dans sa tombe où son bon sens s'insurge.  
 Et qu'on ne parle pas de moutons de Panurge!  
 Les plus jeunes agneaux et les plus vieux béliers  
 Dans l'éloge aspiraient à sauter les premiers.  
 ETIAM SI OMNES, EGO NON! L'AFRICAINE,  
 Que ses contemporains traitent en souveraine,  
 Montra jenne, sans voir les jours de l'avenir.  
 LES HUGUENOTS, ROBERT, y doivent resplendir.  
 Vainement Meyerbeer, perdant toute mesure,  
 Cent-quatre-vingt-huit fois varia l'armature,  
 Lâcha dièze sur dièze et bémol sur bémol,  
 Les doublant quelquefois ou refrénant leur vol:  
 L'AFRICAINE viendra le rejoindre en sa tombe,  
 Bien que Paris entier à ses charmes succombe.  
 Enfin, si j'ai pu craindre une erreur sur Wagner,  
 Je n'ai que certitude en jugeant Meyerbeer. »

Après ces tirades, dont je n'ai cité que des extraits, sur les musiciens qu'il considère à juste titre comme les plus importants de son époque, l'auteur de la Musique examine les « publics de Paris »: celui du Conservatoire d'abord, chez qui

« . . . l'enthousiasme est toujours combattu  
 Par la risible peur de se laisser surprendre . . .  
 Oh! combien j'aime mieux le public ingénu  
 Au concert populaire innocemment venu  
 Pour se laisser aller, loin de toute science,  
 A des impressions sans nulle expérience! »

Aux Italiens,

« C'est là qu'est le plaisir des vrais musiciens;  
 C'est là qu'est l'amateur naissant, vivant sous couche,  
 A nos chanteurs français restant plus que faroucha,  
 Mais les adorant tous, dès que changeant leurs noms,  
 Ils passent pour des dieux arrivant d'outre-monts . . . »

A l'Opéra, continue-t-il,

« . . . je saluerai de francs musiciens  
 Aux places dont les prix sont faibles ou moyens;  
 Puis je m'extasierai sur un peuple si sage,  
 Qu'il entend, sans fureur, cinq cents fois un ouvrage  
 Commenant avec lui, pour lui, l'éternité:  
 Morbleu! je n'eus jamais pareille faculté! »

A l'Opéra-Comique:

« Bon public, . . . de la force au moins de cent chevaux,  
 Qu'on dispense pourtant de tous les grands travaux.  
 Il entend mille fois au moins la Dame blanche<sup>1)</sup>,  
 Et sur lui le bonheur fond comme une avalanche!  
 Reste-t-il un public encore à signaler?  
 Le Théâtre-Lyrique à lui vient m'appeler.  
 C'est là que plus d'un lâche aux grandes œuvres tremble,  
 Puis s'enfuit éperdu; c'est là que se rassemble  
 Le peuple intelligent qui se rit du fuyard,  
 Et lui laisse admirer les sottises de l'art.  
 O Théâtre-Lyrique, à ta saine influence,  
 A ton long dévouement, l'esprit public, en France,  
 — L'esprit musicien — doit peut-être un progrès.  
 Puisse-t-il n'imposer que de justes arrêts! »

Après les théâtres viennent les concerts, qui inspirent au poète humoriste tirade terminée par ce vers:

« Que de crimes, musique, on com et en ton nom! »

Enfin, après avoir épanché sa bile contre les artistes qui mettent à la une torture, au cours des répétitions, le jeune compositeur qui

« N'a pas encor conquis le rang dominateur »,

après avoir révélé, — car, « il s'agit de secrets », — les tribulations du professeur de musique, il termine sur une invocation pompeuse à la Musique, « des arts plutôt reine que sœur ».

1) La 1000<sup>e</sup> représentation de la Dame blanche eut lieu le 16 décembre 1862.

La deuxième édition de cette brochure donne, en appendice, une pièce de vers «A Hector Berlioz, après les représentations des Troyens, au Théâtre-Lyrique».

L'auteur de tous ces vers, fort peu poète en somme, bien qu'il essayât de «rimer les arrêts de la postérité», était un homme de goût, de jugement très droit et clairvoyant; mais, n'eût-il pas mieux fait de mettre ses opinions en simple prose? On y eût gagné vraisemblablement un ouvrage fort intéressant sur la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle, au lieu d'un «poème» péniblement rimé et beaucoup moins humoristique que ne l'avait désiré son auteur.

Paris.

J.-G. Prod'homme.

## Musikberichte.

Berlin. (Konzert). Im Monat November hatten wir Gelegenheit, viel unbekannte Musik des 18. Jahrhunderts in vortrefflichen Aufführungen zu hören, und zwar Kompositionen für Violine, für Clavecin und Gesänge. Herr Fritz Kreisler spielte in vorzüglicher Weise ein Programm alter Violinmusik, vorwiegend jener Art, die jetzt unter dem Titel »Salonmusik« so minderwertig geworden ist. Gerade das 18. Jahrhundert war die klassische Blütezeit dieser Salonkunst; unter den kleinen Stückchen, den airs, tambourins, capriccios, menuets, siciliani u. dgl. finden sich eine Menge von graziösen, melodioreichen, prächtigen Kompositionen, die turmhoch über unseren Sonvairs, Rêveries, Fantasien, Romanzen und Nocturnen der gewöhnlichen Art stehen, an denen die Hausmusik unserer Tage leider noch so vielfach Gefallen findet. Stücke wie die entzückende wehmütige Melodie von Gluck, das Mennett von Porpora — übrigens ein anderer Typ als das Haydn-Mozart'sche Mennett<sup>1)</sup>, viel lebendiger und beweglicher — die Siciliane und Corrente von François Francœur, die brillante, großzügige Fuge von Tartini sind Kompositionen, die auch heute nicht im mindesten veraltet und, richtig vorgetragen, ihres Erfolges überall sicher sind. Der Lebensfaden dieser graziösen Kleinkunst war abgeschnitten, als die Sonatenform in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die meisten Kräfte absorbierte und die Alleinherrschaft an sich riß. Für einen stilvollen Vortrag ist es nun sehr wichtig, daß die Solostimme, sei diese instrumental oder vokal, durch mannigfache Verzierungen, Kadenzen, Varianten bei Wiederholungen u. dgl. ausgeschmückt wird. Die meisten Sänger und Virtuosen haben zwar von solcher Vortragsweise keine richtige Vorstellung; doch gibt es auch unter ihnen einige, die sich die Resultate der Forschung zunutze gemacht haben und nun daran gehen, sich mit der älteren, zum größten Teil noch ganz unbekannten Literatur in einsichtigerer Weise zu beschäftigen. Frau Wanda Landowska aus Paris hat sich speziell auf das Studium der Clavecinmusik geworfen. Auf einem Playel'schen Clavecin, einer getreuen Nachbildung des alten Instruments, spielte sie in zwei Konzerten Kompositionen des 18., z. T. auch 17. Jahrhunderts, außer Werken von Bach

1) Auf einen ähnlichen Unterschied zwischen den deutschen und italienischen Mennetten macht schon der 18jährige Mozart in einem Briefe an seine Schwester aufmerksam. Es heißt da (Mozart's Briefe, II. Auflage S. 9): »Der Mennett (Mozart hörte ihn in Mailand, wo er ihn auf dem Theater tanzen sah) an sich selber ist sehr schön. Er ist natürlich von Wien, also gewiß von Teller oder Starrer. Er hat viele Noten. Warum? weil es ein theatralischer Menuett ist, der langsam geht. Die Mennette aber von Mailand oder die wärschen haben viele Noten, gehen langsam (sic) und viele Takte. Z. B. der erste Teil hat 16, der zweite 20 und 24 Takte«.

Bemerkung der Redaktion.

und Händel eine ausgedehnte Suite von Couperin: »Les Folies françaises«, eine Reihe Volten, Tänze von Morley, Prätors, Chambonnière, auf dem modernen Flügel außerdem Stücke von Dom. Scarlatti, Durante, Zipoli, von Rameau, Daquin, Clérambault, Mattheson und Telemann. Sie beherrscht die Technik des Clavecins vollkommen und hat sich in den Stil jener Zeit so eingelebt, daß sie in ihrer Spezialität wohl wenige Rivalen zu fürchten haben wird. Leider machte sie einen großen Fehler, der für die Wertschätzung, die ihr eigentlich hätte gezollt werden sollen, verhängnisvoll war. Anstatt ihren Vorführungen einen intimen Charakter zu geben, anstatt Haus-, Salonmusik in einem ganz kleinen Raume zu spielen, wählte sie einen großen Saal, in dem die zarten Reize des Clavecins wirkungslos verpufften. Es ist nun leider einmal so: wer sich die Aufgabe gestellt hat, die Kunst des 18. Jahrhunderts mit wirklich künstlerischem Sinne zu pflegen, der muß sich von vornherein aller Gedanken an großes Publikum entschlagen, oder er muß den Vorwurf einer Stilschöpfung auf sich nehmen. Unser Konzertsaal ist nun einmal ein Feind jener Musik. Vor dem genannten Fehler bewahrte sich die Pariser Société d'instruments anciens, die unter Mitwirkung von Frau Yvette Guilbert sich mehrere Male hören ließ, einmal in einem kleinen Saale, das zweite Mal im Salon vor wenigen, geladenen Zuhörern, dann noch zweimal — des großen Zulaufes halber — in einem großen Konzertsale. Schon bei diesen Veranstaltungen konnte man merken, wie auffallend sie an Klangreiz gewannen, je kleiner der Raum war, obgleich es sich hier nicht um ein einzelnes Clavecin, sondern um mehrere Streichinstrumente und Singstimmen handelte, die noch viel eher in die Ferne wirken können als das dünne Clavecin. Der Gewinn dieser Veranstaltungen war ein mehrfacher für die Zuhörer: man konnte sich davon überzeugen, wie prächtig das Clavecin mit den Streichinstrumenten verschmilzt, unvergleichlich besser als unser Klavier, und dann lernte man eine Reihe ganz unbekannter, sehr wertvoller französischer und italienischer Kammermusik des 18. Jahrhunderts kennen, hörte auch den eigenartigen Klang der alten Streichinstrumente, Quinton, Vielle d'amour, Gamba. Wohl kaum jemand im Zuhörerkreise wußte von Komponistennamen wie Mouret und Borghi. Man hörte prächtige Stücke dieser Komponisten, von Mouret ein Passepied, Menuett und Rondo für vier Streichinstrumente und Clavecin, von Borghi eine Sonate für Viola d'amour und Kontrabaß. Merkwürdigerweise spielten die beiden Instrumente ganz allein ohne Begleitung des Clavecins. Liegt ein besonderer Grund dafür vor? Für gewöhnlich ist das Klavier bei derartigen Werken doch immer als selbstverständliches Begleitinstrument anzunehmen, auch wenn der Komponist es nicht ausdrücklich vorgeschrieben hat. Der vorzügliche Bassist, Herr Nanni, hatte in dieser Sonate Gelegenheit, seinen prächtigen Ton und seine ganz außergewöhnliche technische Fertigkeit zu zeigen, besonders mit dem Flageolet erreichte er ganz auffallende, an Blasinstrumente erinnernde Klangwirkungen. In Stücken von Martini: Plaisir d'amour et Tambourin konnte der Viola d'amour-Spieler, Herr Henri Casadesu, die reizenden klanglichen Eigentümlichkeiten des Instruments aufs beste zur Geltung bringen. Leider waren die Programmangaben von gar zu summarischer Kürze. Es hätte nichts geschadet, die Quellen anzugeben und über die unbekannten Komponisten ein paar Worte zu schreiben. Hier las man z. B. nur: Martini (1780). Was für ein Martini ist dies? Etwa der Padre Martini? Von ihm hätte man ein so prächtiges Stück wie das Tambourin kaum erwartet. Ist der betreffende Martini 1780 geboren oder gestorben, oder stand er um diese Zeit auf der Höhe seines Schaffens? Ähnliche Fragen erheben sich bei Mouret und Borghi. Noch bedenklicher erscheint mir die Programmangabe bei einem außerordentlich interessanten Werk von Brnani (1769), betitelt dritte Sinfonie. Es ist eine ausgewachsene kleine Sinfonie; ich würde sie dem Charakter der Musik nach etwa 1780—1800 stellen. Nun berichtet das Programm: Aufgefunden und instrumentiert von Henri Casadesu. Was soll das heißen? Entweder sind die Stimmen oder die Partitur aufgefunden worden, und dann ist von Instrumentieren keine Rede, oder aber das Stück war ursprünglich für ganz andere Instrumente gesetzt, und dann sollte die Originalbesetzung wenigstens angegeben sein. Es war hier für Quinton, Viola d'amour, Viola da Gamba, Kontrabaß und Clavecin gesetzt. Waren diese Instrumente überhaupt noch im Gebrauch zur Zeit, in der diese

Sinfonie mutmaßlich entstand, gegen das Ende des 18. Jahrhunderts? Hatte damals nicht schon unser neueres Streichquartett die alten Instrumente verdrängt, oder war es in Frankreich anders? Alle diese Zweifel hätten durch wenige Worte aus sachkundiger Feder behoben werden können. Schließlich hörte man eine Sonatine von Marcello für Kontrabaß und Clavecin. Über Mme. Yvette Guilbert kann ich mich an dieser Stelle kurz fassen. Sie sang, von Mlle. Marguerite Delcourt am Clavecin begleitet, eine lange Reihe von französischen Chansons des 17. und 18. Jahrhunderts, aus der 1903 erschienenen Sammlung von Weckerlin. Es waren zum großen Teil melodisch überaus zierliche und reizende Stüchelchen. Wie Frau Guilbert sie vortrug, war vielfach bewundernswert, hatte jedoch mit Stil und Musikgeschichte nicht das mindeste zu tun; keine andere Sängerin wird sich den Vortrag der Guilbert zum Muster nehmen dürfen, weil sie sich alles ihren ganz ausnahmsweise hervorragenden Fähigkeiten entsprechend zurechtgelegt hat und über der Art ihres Vortrags die Musik eigentlich gänzlich vergessen ließ. Die folgenden Konzerte der Pariser Société brachten außer Wiederholungen von schon genannten Stücken noch »Tre Giorni« von Pergolesi für Kontrabaß, eine Sonatine von Ariosti und ein Ballet des Plaisirs (von 1655) eines unbekannten Komponisten.

H. Leichtentritt.

Berlin. Königl. Oper. Ohne sonderlichen Erfolg wurden Mozart's »Schauspieldirektor« in der Schneider-Taubert'schen Bearbeitung und Donizetti's »Lucia«, mit großem Erfolg Wagner's »Rienzi« (»Herr Grüning«), Weber's »Freischütz« und Nicolai's »Lustige Weiber« neu einstudiert. Endlich ist dann am 13. Dezember Leoncavallo's »Roland von Berlin«, auf den die ganze musikalische Welt seit Monaten, ja seit Jahren gespannt war, zur Uraufführung gekommen. Bekanntlich hatte der deutsche Kaiser unter dem Eindruck der ersten Aufführung von Leoncavallo's »Medici« (1894) dem der deutschen Sprache unkundigen Komponisten den Auftrag gegeben, aus dem Roman von Willibald Alexis »Der Roland von Berlin« eine Oper zu machen. Während der Roman eigens für ihn übersetzt wurde, schrieb Leoncavallo die Oper »La Bohème«; auch komponierte er während der Arbeit an »Roland« noch die Oper »Zaza«. Sicherlich hat er sich des kaiserlichen Auftrags gar nicht übel entledigt. Vor allem hat er aus dem mit epischer Breite geschriebenen Roman, der im wesentlichen ein kulturgeschichtliches Bild im Anschluß an die Niederwerfung der Selbständigkeit der Doppelstadt Berlin-Köln durch den Kurfürsten Friedrich II. bietet, mit bühnenkundigem Geschick ein packendes und interessantes Libretto geschaffen. Während in dem Roman die Hauptfigur der Berliner Bürgermeister Rathenow ist, hat Leoncavallo die ungemein sympathische Gestalt des jungen Handwerkers Henning Moller und sein Liebesverhältnis zu des Bürgermeisters Tochter in den Vordergrund gerückt; Henning ist der Repräsentant der mit dem patrizischen Stadtreiment Unzufriedenen, die das Heil der Stadt von der Unterwerfung unter den Kurfürsten erwarten. Während im Roman Henning zum Ritter avanciert, die schöne Elsbet heimführt und dem Kurfürsten noch lange treue Dienste leistet, hat Leoncavallo seiner Oper einen meines Erachtens nicht notwendigen tragischen Schluß gegeben: er läßt Henning, der dem Kurfürsten das Tor geöffnet hat, aus Versehen (!) von einem kurfürstlichen Krieger töten. Manches Veraltete im Libretto, dessen Volks- und Ensembleszenen besonders geschickt behandelt sind, kommt auf Rechnung der Romanvorlage. Spezifisch brandenburgischen Charakter hat es kaum; man könnte die Handlung auch nach Italien verlegen. Die Übersetzung der Leoncavallo'schen Verse durch Georg Droyscher könnte weit glücklicher sein. Für den Komponisten bot das Libretto reichliche Gelegenheit sich von der mannigfaltigsten Seite zu zeigen; allerdings lag für Leoncavallo die Gefahr nahe, daß er nur eine neue Auflage der Bajazzi-Musik für die ähnlichen Situationen (Volks- und Karnevalstreiben, großes Liebesduett, alte Tänze, tragischer Abschuß) liefern würde. Und dieser Gefahr ist er mehr als einmal sehr nahe gekommen, immer und immer wird man an die »Bajazzi« erinnert. Vielleicht noch verhängnisvoller ist für Leoncavallo die nähere Bekanntschaft geworden, die er mittlerweile mit Wagner gemacht haben muß; es kommen sogar direkte Entlehnungen aus Wagner vor; auch Meyerbeer, Verdi und Bizet haben am »Roland« reichlichen Anteil. Immerhin aber hat Leoncavallo auch

manches Eigene zu sagen, was fesselt. Besonders gelungen ist der erste Akt; hierin die Erzählung des beraubten Kaufmanns, das Freiheitlied Hennings, das Duett zwischen ihm und Elsbet, die Karnevalsszene mit der Verspottung des Rats, die Ansprachen des Bürgermeisters und Kurfürsten an Henning. Im zweiten Akt ist die Szene zwischen dem Bürgermeister und dem Juden recht charakteristisch, effektiv das große Liebesduett. Schwächer ist der dritte Akt, der durch Benutzung einer alten deutschen Gavotte von 1519 und des Fuggerin-Tanzes von 1574 für uns Historiker besonders interessant ist. Erwähnen-wert ist die Ballade Hennings und die Absage des Bürgermeisters an die Kölner, sowie die Verteidigung seiner Tochter. Aus dem vierten Akt sei das große Liebesduett und die Schlußszene an Hennings Leiche als musikalisch wertvoll hervorgehoben. Die Melodik Leoncavallo's ist nicht immer frei von Trivialität, die Instrumentation ist häufig zu dick, fast brutal, doch stehen daneben äußerst gelungene, feine und pikante Stellen. Ein Meisterwerk, wie in vieler Hinsicht meines Erachtens die »Bajazzi« ist der »Roland« nicht; ich möchte ihn auf eine Stufe mit den sicherlich unterschätzten und mit Unrecht vom Repertoire verschwundenen »Medici« stellen. Angesichts der mancherlei musikalischen Schönheiten, der packenden Situationen, der brillanten szenischen Bilder und der über alles Lob erhabenen, durch Dr. Muck vorbereiteten Aufführung (Hauptrollen: Herren Hoffmann und Grünig, Frä. Destinn) ist die überaus freundliche Aufnahme des Werks wohl erklärlich; ein vorurteilsloses Publikum wird sich überall am »Roland« erfreuen, der wohl über viele Bühnen gehen wird, aber eine dauernde Bereicherung des Opernrepertoires nicht bedeutet.

Wilh. Altmann.

**Bern.** Ein Versuch unserer Konzertleitung, die Programme »einheitlicher« zu gestalten, kann, so dankenswert er ist, doch noch nicht als gelungen angesehen werden, weder in seinem Wesen, noch in seiner Wirkung auf das Publikum. Den Reigen eröffnete im ersten Konzert die neuere französische Schule, die einen Bruchteil der hiesigen Musikliebenden wohl anziehen konnte; im ganzen freute man sich aber doch nach der etwas einseitigen Kost auf einen Dvořák'schen Nachtisch; aber das gebotene Stück, die Ouvertüre op. 91 »In der Natur« war nicht ein Dvořák, wie wir ihn lieben, mit seinem frischen Bohemenblut, sondern eine gewiß tüchtige, aber stark reflektierte Arbeit. Im zweiten Konzert brachte ein Brüsseler Vokalquartett zwölf Chansons aus dem 16. und 17. Jahrhundert in sehr bunter Folge, die größtenteils gut gelangen, aber nur zum kleineren Teil von der wenig vorbereiteten Hörerschaft voll genossen wurden. Jedenfalls dienten diese Leistungen, die für sich allein besser gewirkt hätten, nicht zur Verstärkung der »Einheitlichkeit« des Programms, das im übrigen, trotz der zeitlichen Einheit, bunt genug zusammengewürfelt war (Händel, Concerto grosso, Rameau, Tänze aus Castor und Pollux, Bach, Brandenburgisches Konzert Nr. 3). Am schlechtesten kam in diesem präntiösen Rahmen Bach in der Schätzung der Hörer davon. Daß als Schlußnummer Haydn's weltbekanntes All' Ungarese aus dem Klaviertrio, zu einem Orchesterstück im Stile der Kellerfestkonzerte vergrößert, nicht hinein paßte, konnte man sich denken. Das dritte Konzert brachte ein Beethovenprogramm (Esdur-Konzert, 2. Sinfonie) und lockte eine andächtige Gemeinde herbei. Es ließ sich natürlich auch hier nicht verhindern, daß der Klaviersolist Uneinheitliches einmischte, so zum Schaden Bach's, dessen für sich allein wenig bedeutendes Largo aus der 5. Soloviolinsonate, in sehr unbedeutender Weise (durch Saint-Saëns?) zu einem Klavierstück gemacht wurde. Schmerzlicher ist, daß wir nun für die ganze Saison infolge des Einheitlichkeitsprinzips auf Beethoven verzichten müssen. In einem Kammermusikabend erfuhren wir, wie Schumann, Beethoven und Brahms einander gar nicht stören und eine Mannigfaltigkeit von Wünschen befriedigen können, wie sie sich angesichts der spärlichen Konzerte nicht bloß beim großen Publikum, sondern auch beim ersten Musikfreunde naturgemäß einstellt. Die Frage der Programmeinheitlichkeit bedarf noch weiteren Studiums; jedenfalls darf diese nicht bis zur Monotonie des Stiles getrieben werden; auch verhürgt die Beschränkung auf eine einzelne Periode oder auf einen einzelnen Meister noch lange keinen harmonischen Zusammenschluß.

In unserer Oper ist das Ereignis des Tages die Braut von Messina, nach

den Worten der Schiller'schen Dichtung, von Julius Mai, deren Erstaufführung am 11. Dezember unter großem Beifall stattfand. Wir werden über das Werk gesondert berichten.

A. Th.

Dresden. In der königl. Oper wurden zwei Werke einer neuen Einstudierung unterzogen und mit gutem Erfolg aufgeführt, der sich jedoch nur bei einem von beiden als längerdauernd erwiesen hat. Zunächst hatte man sich mit den »Makabäern« von Rubinstein große Mühe gegeben, die einst in Berlin vor demnächst dreißig Jahren ein ungeheures Aufsehen erregt hatten. Damals machten viele Leute hinter die innere Lebensfähigkeit der Wagner'schen Werke noch ein Fragezeichen und wollten nicht glauben, daß ihr Schöpfer selbst der Messias auf dem Gebiete der Oper sei, den sie aus irgendwelchen Gründen herbeisehten. Was er dramatisch geleistet habe, sei der Anerkennung wohl wert; aber seine musikalische Begabung reiche denn doch nicht aus, um das Ziel zu erreichen, das er sich gesteckt habe. Da müsse einer kommen, der auch eine Melodie, so eine schöne laudläufige Melodie, schreiben könne. Diesen einen glaubten sie nun in Anton Rubinstein gefunden zu haben und gerieten vor Freude ganz ausser sich. Wo die Melodie, die er doch zweifelsohne entdeckt haben müsse, eigentlich stecke, das wußte niemand zu sagen. Auch sahen nur wenige, daß der vorübergehende Erfolg der »Makabäer« nur der ganz merkwürdigen Leistung der Marianne Brandt zugeschrieben werden mußte, die durch ihre bedeutende Gestaltungskraft über die innere Hohlheit der Makabäermutter für Augenblicke hinwegzutäuschen vermocht hatte. Heute würde man ihr in diesem Punkte auch wohl keinen Glauben mehr schenken. Darum trägt auch die hiesige vortreffliche Aufführung nicht die Schuld daran, wenn das Publikum an diesen Äußerlichkeiten, aus denen das ganze Werk zusammengesetzt ist, keinen Gefallen mehr findet.

Ganz anders verhält es sich mit der »Stimmen von Portici«, die ebenfalls wieder in den Spielplan aufgenommen worden ist. Ist auch manches sowohl in der Handlung wie in der Musik anfechtbar, so genügt doch der Erfindungsreichtum, der darin offenbar gemacht wird, um das Werk am Leben erhalten zu können. Die Rolle der »Stimmen« war einer Schauspieler, Fräulein Politz, anvertraut worden. Warum entschließt sich keine dramatische Sängerin dazu, die Rolle zu übernehmen? Nur eine solche, ihre Begabung für eine genügende Darstellung vorausgesetzt, wäre imstande, die Aufgabe vollständig zu lösen. Die Ängstlichkeit, mit der jedoch dramatische Sängerinnen dieser Rolle aus dem Wege gehen, scheint auf der Etablierung zu beruhen, daß das Publikum dann nicht mehr an den Vollbesitz ihrer stimmlichen Mittel glauben würde. Nun, dieser Irrtum, wenn er überhaupt bei einigen Einsichtslosen Platz greifen sollte, würde doch an einem der nächsten Abende nach der Aufführung der »Stimmen« durch die ungeschwächte Durchführung einer gesanglichen Rolle leicht zu beseitigen sein!

Zum ersten Male wurde der »Totentanz« aufgeführt, eine Oper in einem Akt von Dr. Alexander Siks, deren Handlung der gleichnamigen Dichtung Marx Möller's entlehnt worden ist. Der Komponist hat noch über das Ziel hinausgeschossen, indem er mit den ihm zu Gebote stehenden technischen Mitteln nicht haushälterisch genug gewirtschaftet hat. Die Vorgänge auf der Bühne sind, trotz des ernstesten Hintergrundes, doch zu harmlos, um einen so gewaltigen orchestralen Apparat dazu in Bewegung zu setzen. Auch fehlt: noch die unbedingt notwendige Leichtigkeit in der Behandlung der Deklamation, wenn der Zuhörer, besonders beim ersten Male, verstehen soll, wovon oben auf der Bühne gerade die Rede ist.

E. R.

Aus Holland. Die musikalische Wintersaison in Amsterdam wurde im September eröffnet, und der neue Konzertmeister, Christian Timmer, zwar ein alter Freund und Bekannter des Publikums, debütierte in Mozart's Serenade Nr. 7, der sogenannten Haffner-Serenade. Der Künstler Timmer (Schüler des Prof. Wirth zu Berlin) hatte alle Gelegenheit, seine glänzenden Geigergaben in dieser Komposition zu entfalten. Herrlich sang er auf seiner Geige die zahlreichen, unerschöpflichen, immer frischen, klaren Melodien, die nur ein Genius wie Mozart imstande gewesen ist hervorzubringen. Die Serenade, die zur Hochzeit einer Freundin Mozart's, Elisabeth Haffner, komponiert



worden ist, trägt in ihrem Charakter nichts von den gebräuchlichen Gelegenheitskompositionen. Alles darin ist frei und leicht und ungezwungen, fein und brillant zu gleicher Zeit. Man denke nur an das Rondo.

Eine andere Novität für uns, jedoch von ganz anderer Art, war die »*Sinfonia domestica*« von Richard Strauß, vom Komponisten selbst geleitet. Da diese Komposition schon mehrere Male in Deutschland ausgeführt und besprochen worden ist, kann die Mitteilung genügen, daß die Sinfonie vom Publikum mit großem Interesse gehört wurde und man unter dem Eindruck des großen, komplizierten Talentes des Meisters stand. Dabei wurden die innerlichen poetischen, melodischen Teile des Werkes tiefer empfunden und wärmer geschätzt als die darin vorkommenden gewaltigen, grilligen, realistischen Äußerungen des Komponisten.

Außer Strauß kam auch Gustav Mahler hierher, und dirigierte zwei seiner Sinfonien, die zweite und die vierte. Von einem Erfolge der zweiten Sinfonie kann kaum die Rede sein. Nur als am Ende der Schlußchor mächtig und gewaltig dahinschante, spürte man einige Begeisterung unter dem Publikum. Daß jedoch ein großer Teil der Zuhörer Gustav Mahler huldigte, mag wohl der dummen Meinung zugeschrieben werden, man sei nicht gut erzogen und von keiner Bildung, wenn man nicht allem, was modern und mit höllischem Getöse uns ins Ohr klingt, laut entgegenjauchzet.

Besser, ruhiger, friedlicher und freundlicher klingt Mahler's vierte Sinfonie, welche naiver und einfacher ist als die meisten modernen Werke. Sie wurde an demselben Abend zweimal gespielt, obgleich sie sich leichter einprägt als die zweite. Wir sind aber dankbar, daß wir diese nicht zweimal haben anzuhören brauchen.

L. Michelsen.

London. — The Greek legend of *Alceste* and *Admetus* is a rescue from the jaws of death; like several others, e. g. Eurydice and Orpheus, Laodameia and Protesilaus. The sun and dawn rationalistic theories have been overdone, and simple human psychological explanations are at least as probable. Orpheus lacked faith. Alceste triumphed by good works. Euripides's play of "Alceste", produced in B. C. 439, was a quasi-"satyric" piece, i. e. tragi-comic piece ending happily; it was the last limb of a customary tetralogy, following in performance 3 real tragedies, Cressae, Alcmaeon at Psophis, and Telephus (none of them extant). The Persephone, daughter of Hell, of the legend, was replaced for this situation by the people's rough-and-ready hero Heracles; who, hoisterous and hard-eating in the house of woe, turns, when he learns the truth, in good-humoured self-compunction to one of his reckless altruistic feats of strength. This tetralogy gained 2nd prize at Athens, against the 1st prize of Sophocles.

In 1674 Lulli (1633—1687) wrote a French opera "Alceste" for Paris to the text of Quinault. In 1727 Handel (1685—1759) wrote an Italian opera "Admeto" for the London "Roy. Acad. of Music for Opera"; in 1749 an English opera "Alceste". On 16 Dec. 1767 at the Vienna Court Theatre Gluck (1714—1787) brought out his opera "Alceste", to the Italian text of Raniero da Calzabigi (1715—1795), regarding whose assistance in the naturalization of opera see H. Welti in Part I, 1891, of "Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft". The full score was published in Vienna in 1769 by G. T. Trattner, and contained one of G.'s self-assertive prefaces about opera-reform, the one most quoted since. He wished to check the great extravagancies of singers, and his genius impelled him beyond the stiffness of predecessors. But, not content with doing this, he must needs write down rash generalities about the relations between the arts, going much beyond his own instinctive practice. When it was read that the "proper function" of music was "seconding poetry", and that "the relation of music to poetry was much the same as that of harmonious colouring . . . to an accurate drawing", what was this but Sanl among the prophets? And naturally the short-pinioned composers, who, with their Icarus flights, are eager to see a "follow the words" policy accepted by the public, have ever since quoted the prefacing master. The remarks in question are an impractical surrender of the necessary predominant prerogatives of music, if not a betrayal of its essence. Were the mighty harmonies of Wagner merely a "colour" for the condensed words which he reared as a trellis-work to support them? Were Sullivan's melodies, which made 3 fortunes here, merely a

"colour" to Gilbert's ingenious rhymes? Composers should be forbidden to write self-explaining prefaces, in which they rarely if ever succeed. The best point in this preface was about "attaining a grand simplicity". The French version of "Alceste" for Paris was made in 1774 by the Bailli de Roulet, a French diplomat stationed at Vienna (at about the same time the author of French original text for G.'s masterpiece "Iphigénie en Aulide", brought out at Paris, 19 April 1774). In Calzabigi's original Italian text of "Alceste", the Heracles business of the Euripides tragi-comedy was discarded, and Apollo alone appeared as the *dens ex machinâ*. For Paris something more stimulating was desired, and a Heracles dénouement was replaced; with a spice of buffoonery, and in lieu of fighting Death alone (*μάχην ζανάφας δουλό-ναι τῷ κυρίῳ*) he is made to fight a host of invisible spirits. Berlioz says that this was all dead against G.'s wishes, and that Gossec (1734—1829) wrote the air "Fiends of Hell" during G.'s temporary absence in Vienna. "Alceste" was produced at Paris 23 April 1776. In our day a German text has been prepared by Peter Cornelius (1824—1874); and a critical and authoritative full score has been issued (Breitkopf & Härtel) by Fanny Pelletan (1830—1876) and Berthold Damcke (1812—1876), giving the French, Italian and German texts. Saint-Saëns has written an orchestral paraphrase of the ballet-music.

Putting aside a Talfourd burlesque at the Strand Theatre in 1850, the first English version of Alceste as a play was by H. Spicer at St. James's Theatre in 1855 (Miss Vandenhoff and Barry Sullivan); part of Gluck's score was then used as incidental music, under Hy. Bishop. Euripides's play in the Greek was given at St. Andrew's College, Bradford, in 1890. Gluck's opera in French was revived in summer of 1904 at the Opéra Comique in Paris; and now on 2nd Dec. 1904 has been performed in English at His Majesty's Theatre, London, by the students of the Royal College of Music, under Stanford. This the first public performance of the opera in England. Previous similar by the R. C. M., all in English, have been:—

1885	22 July	Figaro (Acts I. and II.): Mozart	Empire Theatre.
1886	24 June	Les deux journaliers (Water Carrier): Cherubini	Savoy.
1887	27 June	Der Freischütz: Weber	Savoy.
1888	11 July	The Merry Wives of Windsor: Nicolai	Savoy.
1889	10 July	The Taming of the Shrew: Goetz	Prince of Wales.
1890	16 July	Così fan tutte: Mozart	Savoy.
1891	9 December	The Barber of Bagdad: Cornelius	Savoy.
	16 December	do. do.	Savoy.
1892	10 December	Orpheus: Gluck	Lyceum.
1893	11 March	do.	Lyceum.
1893	6 December	Genoveva: Schumann	Drury Lane.
1894	13 December	Le Roi l'a dit: Délibes	Prince of Wales.
1895	26 February	do.	Windsor Castle.
	20 November	Dido and Aeneas: Purcell (Bi-centenary Commemoration)	Lyceum Theatre.
1896	11 December	Falstaff: Verdi	Lyceum.
1896	27 January	Don Giovanni: Mozart	Lyceum.
	9 December	Flying Dutchman: Wagner	Lyceum.
1899	12 December	Magie Flûte: Mozart	Lyceum.
1900	30 November	Euryanthe: Weber	Daly's.
1901	29 November	Much ado about nothing: Stanford	Lyceum.
1902	25 November	Fidelio: Beethoven	His Majesty's.
1903	4 December	Hansel and Gretel: Humperdinck	Lyric.

For this performance Breitkopf & Härtel have brought out their first 8vo vocal score of "Alceste", omitting Italian text, and giving French, English and German. The English version (the first made) is by Claude Aveling, Director's Secretary at the R. C. M., and is an excellent performance, especially as shown by the result in delivery. Rhyme is not attempted. The staging has been by Rd. Temple, the Poet of this country. The cast included:— Alceste, Nannie Tont; a singer, Beatrice Dunn; a dancer, Mary Wheeler; Admetus, Ben Ivor Davies; High Priest and Thanatos, E. Greaves Johnson; Oracle and Heracles, J. H. Foster; Apollo, F. C. S. Carey. Chorus of 96, almost all students. Chorus-master, S. P. Waddington. Orchestra of 54, ex-

cepting a double bass and the trombones, all past and present students. The Cambridge Greek Play Committee, esp. in the person of Mr. J. W. Clark, Registrar of the University, lent assistance, and supplied costumes. The Greek Plays with incidental music at Cambridge have been: — 1882, "Ajax" (Macfarren); 1883, "Birds" (Parry; 1885, "Enmenides" (Stanford); 1887, "Oedipus Tyrannus" (Stanford); 1890, "Ion" (Wood); 1894, "Iphigenia" (Wood); 1897, "Wasps" (Noble); 1900, "Agamemnon" (Parry); 1903, "Birds" (Parry, revised).

Except to those in whom absolute-engrossing modernity has choked the true springs of musical sense, the performance at His Majesty's was a revelation of forgotten yet perennial beauty. The "Daily Telegraph" of 3 Dec. 1904 calls it a "mere curio of the lyric stage"; then adds, "the slenderness of the melodic interest, the absence of harmonic beauties, and (with all apologies to Berlioz) the dryness of the instrumentation, make Alceste a somewhat tedious antique, rather than a work in which the breath of life still remains". Each clause of this must be flatly denied. There is just as much narrowness of sense in being all modern as in being all ancient, nor need admiration of the old prevent being quite in the van for the present. Absence of harmonic beauty forsooth! Would this writer prefer a Turkey-carpet pattern to the empyrean? The scene before the Oracle ("Admetus this day lieth dead, If none other be found who will die in his stead") was thrilling. The American girl-student from Utah, Nannie Tont, was splendid in "No, tis no sacrifice, I swear it" (Oh suis-je?), and "Ye Lords of endless night" (Divinités du Styx); and indeed, gifted with a great intuition, carried the whole opera on her shoulders. She is only 19, a pupil of Albert Visetti. How this lady, and all the others, managed evolutions with robes which were several inches too long for them, and which would bring a male wearer to the ground immediately, is an insoluble mystery. The Grecian women, when they had to walk, took a "tuck" in the *giron* through the belt. Admetus was less annoying in his obtuseness than might have been expected. Thanatos, half shade, half skeleton, had a marvellous get-up. The chorus and dancers (superseding Euripides's "old men of Phœræ") were animated and charming. Not a note of false intonation, that bug-bear of the opera-stage, was heard from these young people. Not a jarring text-word, that bug-bear of English versions, disturbed musical impressions; showing that complete solution of one of the most important problems now before us, can lie in good taste by the librettist, assisted by refinement in the performers. The great airs should henceforward be performable in their English dress. No tricks were tried with sunken orchestras, and the instruments were allowed to be heard as nature made them. The attempt to make Heracles comic was a failure. Emotion is perennial, humour highly evanescent; and the enjoyment of 3000-year-old humour is rather a pleasing delusion of "Upper School" than a reality of life. Moreover, as the number of "Sandows" who go to learn music at the Roy. Coll. of Music cannot be considerable, convenience would prompt adoption of the Calzabigi version. The cudgelling of invisible spirits with flickering flashlight was ingenious stage-management, but rather absurd. It is a pity that this Parisian version has discarded the exquisite comedy of Euripides's last 2 pages, where Heracles offers a "veiled lady" to Admetus to replace his lost wife, and says at the last moment "you had better look at her". All in all this was a splendid success for Temple and Stanford, and the 20th is the best dramatic performance yet given by the College. The next excursion into the past should be "Iphigenia" itself.

The present writer is unable to express admiration for H. Walford Davies's *Morality Play, "Everyman"*, produced as Cantata at last Leeds Festival (VI, 119), and here on 5 Dec. 1904. See "Notizen, London", for the subject. The essential objections to the music are, its ultra-patchy nature, the apparent artificiality of the search after extraordinary chords, the great rarity of the diatonic element most of which when it occurs is of feeble quality. What purports to be the leading theme of the work, viz. when "GOD SPEAKETH", exemplifies this last. It is but the poorest play on the dominant 7th, taken from the weakest phase of the English part-song or English hymn-tune. No theme so weak in a work of large and ambitious design can be recalled. This quality too runs through nearly all the chorus work, when they relapse into

diatonic utterance. An exception is a *fugato* near the end, but this, very fragmentary and a mere echo of Brahms, is not in gear with the rest. As to the composer's harmonic subtleties, most such novelties refresh the ear, but these leave the hearer cold. As to the patchiness of the music, it is certainly beyond anything yet shown in an English work; and to tear a passion to tatters in catchy times does not make attractive music. The word-painting for instance at "Riches" is mere caricature. On all combined grounds, Part III is extremely dull. Of course there are merits. The invention of themes and figures is fertile. The dialogue between Death and Everyman has sustained strength, and Death's theme proper is capital. Now and then, as in Everyman's Lament, and the Song of Knowledge, the composer shows suave and fluent writing. Of earnestness there is no doubt. But on the whole this is self-conscious music, made apparently by one who has sought for it, rather than owned a natural talent. It is possible he will do better hereafter. He was chorister of St. George's, Windsor, is organist of the Temple Church, and is aged thirty-five.

In these days of tam-tams, the neglect of our purest and most efficient native vein of orchestral writing is an ever-increasing scandal. *Mackenzie* brought out here on 12 Dec. 1904 a thoroughly beautiful "*Astarte*" *Prelude*, to the immortal Byronic theme; but, though it was written 6 years ago among the music for Irving's projected and unaccomplished "Manfred" performance at the Lyceum, it has never before this been heard in London. The whole *Prelude* is a great wave of emotional writing; and combines distinctive themes, clear phrasing, and of course completely sympathetic exhibition of the orchestral spirit. There is not a dull bar, and about the beauty there cannot be two opinions. Two other numbers were given at Queen's Hall and Philharmonic in 1899. The whole are op. 58. As to the new *Overture* in D produced at same concert by A. von Ahn Carse, a young ex-student of the R. A. M., the short trifling themes would have passed as bright material for an operetta, but were quite anomalous, however ingeniously worked up, in the formal paraphernalia of a "Concert-Overture". Matter in the wrong place. C. M.

**München.** Von älterer Musik hörten wir im Konzert des »Chorschulvereins« die prächtige sechsstimmige Motette »Das ist je gewißlich wahr« von Heinrich Schütz, die daran erinnert, was der Verein, der leider sehr zu seinem Nachteil diesmal das lährige Programm aus neueren Werken (darunter das recht uninteressante vierstimmige Abendlied von Haydn) zusammengestellt hatte, auf dem Gebiete der alten a cappella-Musik zu leisten vermag.

Dankenswert war auch der Versuch der Frau Bertha Marx-Goldschmidt, die alten Clavecinisten (Byrd, Ball, Couperin, Rameau usw.) einzuführen, doch sollte sie ihre Programme nicht durchweg mit falschen Daten drucken lassen.

Von einer Opernaufführung der sogenannten »Münchner Versuchshühne«, die Gluck's »Le cadi dupé« und Mozart's »Bastien et Bastienne« brachte, erfuhr ich leider zu spät; der betreffende Verein scheint unter Ausschluss der Öffentlichkeit zu »spielen«.

Die Zahl der Konzerte mit modernem Programm ist Legion. Von neuen Kammermusikwerken seien Reger's Variationen über ein Thema von Beethoven nebst Doppelfuge für zwei Klaviere, ein meisterhaft gearbeitetes Werk, sowie sein Streichtrio op. 77b, das freilich nur in den beiden mittleren Sätzen zu fesseln vermag, rühmend erwähnt.

Edgar Istel.

**Paris.** Wagner a failli, le mois dernier, être l'objet de deux reprises sensationnelles: le Hollandais volant (Vaisseau-fantôme) à l'Opéra-Comique et Tristan et Isolde à l'Opéra étaient annoncés presque pour la même date. Seul, l'Opéra a pu tenir sa promesse, la Senta de l'Opéra-Comique s'étant trouvée empêchée par une maladie persistante.

Une première représentation à l'Opéra, qui en donne si rarement, est toujours un événement d'importance, surtout lorsqu'il s'agit d'une œuvre Wagnérienne. Après Lohengrin, la Walküre, Tannhäuser, les Meistersinger, la Götterdämmerung, voici enfin Tristan et Isolde qui fait, quarante ans après sa première apparition au Hoftheater de Munic, son entrée à l'Académie nationale de musique;

entrée triomphale, il est superflu de l'ajouter, et saluée par la presque unanimité de la presse, avec un chaleureux enthousiasme. Je dis: la presque unanimité de la presse; car (le croirait-on moment où déjà le wagnérisme de quelques uns décline?), plusieurs de nos confrères, et non des moins notoires, en sont encore à rabâcher sur Wagner et son œuvre colossal, les spirituelles inepties des «fashionables» d'autrefois. Ces phénomènes antédiluviens qui, je le dis hautement à la louange de nos confrères de la presse musicale française, ne sont qu'une infime minorité, ne peuvent plus être pris au sérieux; et dans cet organe de notre Société Internationale, je crois bon d'avertir nos collègues étrangers qu'ils ne représentent nullement l'esprit de notre critique contemporaine. Cela dit, il me suffira de rappeler en quelques mots l'événement. Représenté pour la première fois au Nouveau-Théâtre avec M<sup>mes</sup> Litvinne, Brema, etc. le 29 novembre 1899, sous la direction de Charles Lamoureux (qui mourut le 21 décembre suivant, trois jours après la dernière), Tristan fut repris au Théâtre du Château d'Eau le 1<sup>er</sup> juin 1902, sous la direction de M. Alfred Cartot. La première de l'Opéra a eu lieu le mercredi 14 décembre dernier. D'unanimes éloges ont été adressés à M<sup>lle</sup> Grandjean (Isolde); M. Alvarez, malgré son organe admirable, a paru tout-à-fait insuffisant, — à son ordinaire, — comme Heldenstener wagnérien; M<sup>lle</sup> Féart, pâle Brangäne; M. Delmas, admirable Kurwenal; M. Gresse, fort ennuyé de son rôle de roi; les autres rôles étaient tenus par MM. Dubois, Donval et Cabillot. Les décors furent jadis admirables et l'éclairage souvent mal réglé, — comme toujours à l'Opéra; l'orchestre, suffisant, plus qu'honorable, sous l'habile direction de M. Paul Taffanel, mais sans qualités spéciales. On sait qu'à l'Opéra, les trois ou quatre premières d'un ouvrage sont toujours parfaites, sous tous les rapports; après quoi celui-ci devient très rapidement méconnaissable. Tristan suivra donc fatalement cette loi séculaire. Et pourtant, malgré sa perfection première, il n'a pu satisfaire les wagnériens qui ne peuvent s'affranchir de leurs souvenirs d'Allemagne. C'est qu'il y a quelque chose, dans les œuvres wagnériennes, que la plupart de nos chanteurs, fort ignorants des auteurs qu'ils interprètent avec une perfection mécanique souvent admirable, ne pourront jamais s'assimiler. Il y aura toujours, dans une interprétation française de Wagner, de fort beaux moments, plus ou moins nombreux, des réalisations partielles d'une beauté absolue, mais il y manquera, peut-être toujours aussi, cette Stimmung qui fait que Tristan ou les Meistersinger par exemple ne sont, à mon avis, possibles qu'en Allemagne.

Quoiqu'il en soit, il est heureux que Tristan et Isolde ait enfin droit de cité à l'Opéra et que, de temps à autre, les Parisiens puissent se donner l'illusion d'aller l'entendre, — sinon le voir.

J.-G. Prod'homme.

**Sheffield.** — An experiment, interesting in its results, and still more in its possibilities, has been tried here, where a local committee of prominent musical amateurs has co-operated with the *Moody-Manners Company* in organizing a week's season of opera. The advantage was reciprocal. The opera-company were assured of support by the local interest thus excited, the opera-goers of the town were provided with a series of operas above the usual standard, including "Tristan and Isolde" and portions of "Walküre" and "Siegfried"; and with performances much above that standard, two of the Moody-Manners Companies being combined, and the orchestra being larger than perhaps ever before in provincial opera. By arrangement with Charles Manners the net profits, after his expenses had been deducted, were to be given to a local object, and as a result the funds of the inchoate Sheffield University will benefit to the extent of £ 457. 5. 2. But this is after all an entirely minor consideration, the point of the matter being that by co-operating in this manner a community that desires to see good operas adequately performed may help to create the interest in opera which in provincial England is still so lamentably wanting. If other towns will thus show a practical desire for something beyond the usual run of half a dozen hackneyed works, operatic managers will on their part be ready enough to supply their wants. As a result of the success of this first venture in *co-operative opera-giving* the whole of the "Ring" is, it is said, to be introduced to Sheffield next year. Whether a community still practically ignorant of Gluck, Mozart and Weber,

is ripe for the most advanced form of music-drama may be doubted, apart from the practical difficulties of staging such a work in a small provincial theatre; but at all events the idea shows a degree of pluck deserving sympathy and encouragement.

Herbert Thompson.

**Stuttgart.** Der »Verein für klassische Kirchenmusik« hat uns in seiner ersten Winteraufführung im November in verdienstvoller Weise verschiedene Kompositionen ältester Kirchenmeister vorgeführt und zwar: »Justorum animae« von Lassus, Psalm 42 und 81 von Goudimel, »O beate« von Palestrina, »Crucifixus« von Lotti und das große »Magnificat« für drei Chöre mit Orgelbegleitung von Vittoria. Die schlichte Weihe, welche aus diesen durch prächtige Stimmführung und edelste Konsonanz hervorragenden Kompositionen spricht, hat eine ungemein beruhigende und zugleich erhebende Wirkung in unserer auch in der musikalischen Kunst nach Sensationellem hastenden Zeit. Als Solonummern für die Orgel erschienen ferner die »Toccata« von Muffat und »Präludium und Fuge E-moll« von Bach, für den Gesang die Arie aus »Magnificat« für Sopran von Bach, sowie die Arie für Baß aus »Paulus« von Mendelssohn. Den Schluß des Kirchenkonzertes bildete Psalm 47 für Chor und Orgel von Immanuel Faist, dem vor 10 Jahren verstorbenen verdienstvollen Leiter des Vereins.

Das dritte Abonnementskonzert der Kgl. Hofkapelle hatte ausschließlich Anton Bruckner auf dem Programm, der sich nunmehr in erfreulicher Weise auch hierorts einzubürgern beginnt. Seine dreisätzige neunte Sinfonie und das Te Deum füllten den Abend. Der Eindruck der in feinsten Ausarbeitung wiedergegebenen Werke war sehr intensiv, der unbändig humorvolle Scherzosatz der Sinfonie entfachte sogar einen spontanen Jubelsturm und mußte wiederholt werden. Größe und Erhabenheit einerseits, tiefes Gemüt andererseits spricht aus den ruhigeren Themen, gewaltige Kraft und Leidenschaft aus den oft riesigen Steigerungen im ersten und dritten Satz. Trotzdem läßt sich die Erkenntnis nicht von der Hand weisen, daß der einheitliche Fluß des Aufbaues doch manche, zuweilen jähe Unterbrechung erfährt. Wie dem aber auch sei, Bruckner ist dennoch von einer Bedeutung, daß auch wir uns an seine Eigenart anzupassen haben, weshalb jede Wiederkehr seiner Werke zu begrüßen ist.

Das zweite Konzert des Münchener Kaimorchesters brachte uns Beethoven's achte Sinfonie F-dur, das vom diesmaligen Dirigenten, Steinbach, für den Konzertvortrag arrangierte dritte brandenburgische Konzert G-dur von Bach mit eingeleiteter »Air« aus der D-dur-Suite<sup>1)</sup>, ferner die »tragische Ouvertüre« und die zweite Sinfonie D-dur von Brahms. Während die Brahms'schen Werke groß und eindrucksvoll ansprachen, ließ sowohl die »achte« wie das Bach'sche Konzert zu wünschen übrig. Ersterem Werke fehlte die richtige Innigkeit, bei letzterem dürfte die stilwidrige Bearbeitung ungünstig gewirkt haben. Das Brummen der Kontrabässe machte sich öfters recht un schön. Warum werden die von der Bachforschung auf Grund historischer Tatsachen vorgeschlagenen Versuche mit Klavierbaßbegleitung bei solchen Gelegenheiten nicht gemacht? Auch die nicht hierher gehörige »Air« verliert nicht unwesentlich durch die alleinige Orchesterbegleitung, wenigleich sie dank ausdrucksvollen Vortrags durch Konzertmeister Sebald wiederholt werden mußte.

Otto Bachner.

<sup>1)</sup> Mit dem allbekannten und allbeliebten »Air« sich die Wirkung des dritten brandenburgischen Konzertes zu sichern, halten wir für ebenso unfein als es stillos ist. Daß ein Dur-Konzert als Mittelsatz nicht wieder einen Dur-satz hat, dürfte heute denjenigen, die für Bach'sche Kunst eintreten wollen, nicht mehr unbekannt sein. Zum Überflusse zeigten die paar Adagio-Noten mit der phrygischen Kadenz unweigerlich an, daß es sich nur um einen E-moll-Satz handeln kann, in welcher Weise das Konzert von Hellmesberger (mit dem Adagio aus einer Violinsonate) rekonstruiert wurde.

Die Redaktion.

# Aufführungen älterer Musikwerke<sup>1)</sup>.

Auber: Maurer und Schlosser (Köln, Stadttheater).

Joh. Chr. Bach: Doppelchörige Motette »Lieber Herre Gott, weck uns auf«, (Dresden, Kreuzkirche).

J. S. Bach: II. Brandenburg. Konzert (Liverpool, »Gentlemanskonzert«; Basel, Populäre Sinfonie-Konzerte). III. Brand. Konzert (mit Air a. d. 1. D-dur-Suite, Steinbach: Stuttgart; Köln; Norwich, Dir. A. Bent; München, Orchesterverein). IV. Brand. Konzert (Direktion v. Flügel aus, Meininger Kapelle, Berlin, Gotha). V. Brand. Konzert Nancy; Paris, Lamoureux-Konzert). Konzert f. 2 Viol. (Berlin, Meininger Kapelle, Joachim u. Neruda). Violinkonzert A-moll (Genf, Abonnementkonzert). Violinkonzert G-moll, v. Schreck bearb. (Stuttgart, Singer). 4 Präludien u. Fugen a. d. »Wohlttemp. Klavier« (Leipzig, Reisenauer). Goldberg-Variationen (Wien, Vera Shapira). I. D-dur-Suite (Haarlem, Bachvereinigung; Haag, Konzert Diligentia). Orchester-Suite C-dur Breslau, Orchester-Verein). E-dur Klav.-Violinsonate (Brüssel, D. Pâques). H-moll-Suite (Berlin, Kgl. Kapelle; Lausanne, Concerts classiques). Matthäuspassion (Pauzen i. V.). Hohe Messe (Münster i. W. Musikverein). Weihnachtsoratorium (Leipzig, Bachverein; Hamm i. Westf., Musikverein). Trauerode (Dresden, Lutherkirche). Magnifikat (Elberfelder Konzert-Gesellschaft). 8st. Motette »Der Geist hilft« (Lübeck, Vereinigung f. Kirchlichen Chorgesang). Actus tragicus (Paris, Colonne-Konzert; Berlin, Singakademie). Kantaten: »O Ewigkeit, du Donnerwort« (Berlin, Heiligenkreuzkirche). »O Jesu Christ, mein's Lebens Licht« (Berlin, Singakademie). »Liebster Gott, wann werd' ich sterben« (Berlin, Singakademie). »Wer weiß, wie nahe« und »Bleib bei uns« (Zittauer Gymnasialehor.). »Nun komm, der Heiden Heiland (Leipzig, Nikolaikirche, Thomaner). Rezitativ, Arie und Schlußchoral aus »Wer weiß, wie nahe« (Altonaer Kirchenchor). »Ich will den Kreuzesstab« (Breslau, Singakademie). »Du Hirte Israels (Minden i. W., Musikverein).

Ph. E. Bach: Chor a. d. Oratorium »Die Israeliten in der Wüste«. Zwei Weihnachtslieder »Kommt her« und »Schlafe mein Kindlein« (Altonaer Kirchenchor).

Cherubini: Der Wasserträger in der Pasqué-Langen'schen Neubearb. (Karlsruhe, Hoftheater). Requiem (Altonaer Singakademie).

Corelli: Concerto grosso Nr. 8 und Violinsonate (Brüssel, »Fondation J. S. Bach«).

Conperin: L'apothéose de Corelli (Birmingham, »Alte Kammermusikkonzerte«).

B. Donati: Villan. a. Napol. (Barth'sche Madr.-Ver.).

Eccard. 6st. Motette »Wach auf, du munt're Christenheit« (Dresden, Kreuzkirche). »Schürz dich Gretlein« (Leipzig, Gewandhaus, Thomanerchor).

Francœur: Violinsonate (Brüssel, »Fondation J. S. Bach«).

G. Gabrieli: Intrade f. zwei Orchester und Orgel, instrum. von Beer-Walbrunn (München, Orchesterverein). Sonata pian e forte (Basel, Populäre Sinfonie-Konzerte).

G. G. Gastoldi: Al mormorar aus »Il trionfo di Dori«, Amor vittorioso (Barth'sche Madr.-Ver.).

Gibbons: Motette »Allmächtiger« (Altonaer Kirchenchor).

Gluck: Iphigenie in Aulis, in Wagner's Bearbeitung (Frankfurt, Opernhaus). Alceste, in Bearb. von Gevaert (Bussum, Tonkunst-Vereinigung, in Konzertform). Ballett-Suite, bearb. v. Mottl (Magdeburg, Kasinokonzert; Cöthen, Gesangverein; Halle, Winderstein-Orchester).

H. Ch. Haiden: Mach mir ein lustig's Liedlein (Barth'sche Madr.-Ver.).

Hammerschmidt: Motette »Mir hast du Arbeit gemacht« (Altonaer Kirchenchor).

Händel: Messias (Burscheider Musikgesellsch. (Rheinland); Burmen, Volkschor). Feuer- und Wassermusik (Dessau, Hofkapelle). Orgelkonzert G-moll Middelburg, A. v. Os; Antwerpen, Orchestre de la Société); Orgelkonzert B-dur (Amsterdam, J. B. de Panuw); Judas Maccabäus (Haag, Afd. van Toonkunst, Middelburg; Verein »Tot Oefening en Uitspaning«). Triosonate E-moll (Löwen, Brackekonzert. Violon-

1) Vgl. auch die einzelnen Musikberichte.

Cellosonate D-moll (Nantes, S. Bonjour). Concerto grosso Nr. 6 (Hamburg, Streichorchester Bignell). Concerto grosso Nr. 2 (Montreux). Concerto G-moll (Straßburg, Städtisches Orchester). Overture, bearb. v. Wüllner (Winterthur, Stadtkirche).

Haßler: 8st. Motette »Mehr Lust und Freud« (Amsterdam, Averkamp; Leipzig, Gewandhaus, Thomanerchor). 8st. Motette »Ach Gott, laß deine lieben Engelein« (Altonaer Kirchenchor). Luce negl'occhi (Barth'sche Madr.-Ver.)

Haydn, J.: Schöpfung (»Euterpe« Deventer; Gewandhaus Leipzig; Verein »Daniel de Lange«, Kaog a. d. Zaan, mit holländischen Text v. Dr. J. G. van der Brücke; Nijmegen; Hannover'sche Musikakademie; Augsburg, Oratorien-Verein; Osnabrück, Musikverein). Jahreszeiten (Duisburger Verein; Hanau, Oratorien-Ver.).

Cl. Jannequin: An joly ieu dn pousse avant (Barth'sche Madr.-Ver.).

Josquin de Près: Ave Maria (Löwen, Kirchenchor aus Verviers).

Lasso: Psalm XLI (Amsterdam, Averkamp). Motette: »Peccata mea« (Altonaer Kirchenchor).

L. Lechner: »Gott behüte dich« (Gewandhaus Leipzig, Thomanerchor).

Leclair: Violinsonate »Le tombeau« (Berlin, A. Antoinetti).

Marenzio: »In dedicatione templi« (Amsterdam, Averkamp).

Méhul: Joseph in Ägypten (Altenburg, Hoftheater).

Mozart: Adagio und Fuge f. Streichorchester (Wien, Konzertverein; Königsberger Sinfonie-Konzerte). Requiem (Hagen, Konzertgesellschaft; Berlin, Singakademie). Scena und Rondo f. Sopran und Violinsolo (München, Orchesterverein). Serenade, f. 8st. Blasmusik (Elberfeld, Volkssinfonie-Konzert). Haffner-Serenade (Mühlhausen i. Th., Allgemeiner Musikverein). Klavierkonzert B-dur (Cöthen, Gesangverein, v. Bose), D-moll-Konzert (Zürich, Tonhalle, Reisenauer). B-dur-Serenade, 3 Sätze (Meiningen; Berlin; Erfurt; Jena; Meininger Kapelle); kleine Nachtmusik (Karlsbad, Kur-Kapelle; Dortmund). Sinfonie G-dur, Ouvertüre im italienischen Stil (Königsberg, Sinfonie-Konzerte).

Palestrina: Drei Motetten (Amsterdam, Averkamp).

J. Peri: Fragmente aus »Euridice« (Brüssel, Mme. R. Sweerts).

H. Purcell: Dido and Aeneas in Originalfassung (École des Hautes-Études sociales, P. Landormy, Paris); Violinsonate (Brüssel, »Fondation J. S. Bach«).

Rameau: Bruchstücke a. »Les Indes galantes« (Kopenhagen, Cécilia Foreningen); Ballettsuite a. »Acante et Céphisse«, bearb. v. Kretschmar (Winterthur, Populäre Konzerte).

Sartorius: Wollauf ihr lieben geste (Barth'sche Madr.-Ver.).

Scandello: Bonzorno madonna (Barth'sche Madr.-Ver.).

H. Schütz: 6st. Motette »Das ist je gewißlich wahr« (München, Chorschulverein).

L. Spohr: Jessonda (Königsberg, Stadttheater). Die letzten Dinge (Enschede, »Afd. van Toonkunst«).

Spontini: Vestalin (Lille).

Sweelinck: Psalm LXXV (Amsterdam, Averkamp). Poi che voi non volete, Canto sacra »Hocce Christus« (Barth'sche Madr.-Ver.).

Nic. Zanchini: Congratulamini nunc omnes (Barth'sche Madr.-Ver.).

## Vorlesungen über Musik.

Berlin. Prof. Dr. M. Friedländer in der Hochschule für Musik: Musik in der Kinderstube.

Birmingham. E. S. Fry: Entwicklung des Bogens der Streichinstrumente.

Cassel. Eduard Renß in der Musikgruppe des Casseler Frauenbildungsvereins: Die natürlichen Grundlagen der Klaviertechnik.



**Leipzig.** Dr. A. Schering in der Musikgruppe des Lehrerinnenvereins: Über die Entwicklung der Instrumentalmusik im 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts.  
**Salzburg.** P. Rafael Molitor in dem Philosophatkurs: 1. Die Lebensfähigkeit und Mission des gregorianischen Chorals. 2. Die Restauration im 19. Jahrhundert.

## Nachrichten von Hochschulen, Lehranstalten und Vereinen.

**Bussum (Holland).** Hier wurde eine Musikschule am 1. Dez. eröffnet. Direktion Herr Johan Schoonderbeek. Analytische Kurse von Herrn B. Zweers sind mit dem gewöhnlichen Unterricht in allen musikalischen Fächern verbunden.

**Dresden.** Dem fünften Bericht 1902—1904 des »Mozartvereins zu Dresden« entnehmen wir die Titel einiger selten und teilweise zum ersten Male aufgeführten Werke von Mozart:

Sinfonie Ouvertüre (Pariser) Köchel's V. Anh. 8. Serenade für zwei Streichchöre und Pauken K. V. 259. Kantate »Die Maurerfreude« K. V. 471. Konzert für Viol. G-dur K. V. 216. Rez. und Arie »Ombrà felice« K. V. 247. Die Arien »Wehe mir, ist's Wahrheit« K. V. 431, »Vado me dove« K. V. 583, »Chi sà qual sia« K. V. 582. Terzett a. d. Oper »Lo sposo deluso« K. V. 430. Quartett zur Oper »La vilanella rapita«. Ferner gelangten manche Werke von Bach, Händel, Monsigny (Chaconne und Rigaudon a. »Aline, reine de Galconde«) Cherubini (»Chant sur la mort de Joseph Haydn« Kantate) u. a. zum Vortrag. Den Programmen sind sachverständige Erläuterungen über die Entstehung usw. der Werke beigegeben.

**Düsseldorf.** Der Kammersänger und Gesangspädagoge Larko Savitsch errichtete in Düsseldorf eine Musikschule, in welcher die Reformvorschläge des »Musikpädagogischen Verbandes« befolgt werden. Die Anstalt führt den Namen »Musik-Akademie Düsseldorf«. Sie besteht aus einer Vorschule für schulpflichtige Kinder, einer Dilettanten- und einer Hochschule. Die Prüfung der Abiturienten erfolgt nach der Prüfungsordnung, welche im ersten musikpädagogischen Kongreß zu Berlin beraten und vom Verbands als maßgebend bezeichnet wurde.

## Notizen.

**Bethlehem, in Pensylvanien.** Der neuntägige Bach-Zyklus, veranstaltet von dem »Bachchor« unter der Leitung von J. Fred. Wölle in der Moraviankirche, zerfällt in drei dreitägige Feste und wird zu Weihnachten, zur Fastenzeit und zu Ostern abgehalten. Das Programm weist folgende Werke von Bach auf:

**Weihnachtsfest.** 28. Dezember: 1. Kantate: »Wie schön leuchtet der Morgenstern«. 2. Magnifikat. — Erster und zweiter Teil des Weihnachtsoratoriums. 29. Dez. Kantaten: »O Jesu Christ, mein's Lebens Licht« und »Gott der Herr ist Sonn und Schild«. — Dritter und vierter Teil des Weihnachtsoratoriums. 30. Dez. 1. Suite H-moll. 2. Motette: »Singet dem Herrn«. 3. 2tes Brandenburg. Konzert. — Fünfter und sechster Teil des Weihnachtsoratoriums.

**Fastenzeit.** Erster Tag: Kantaten: »Jesus schläft« und »Wer weiß, wie nahe mir mein Ende«. — Kantaten: »Ich will den Kreuzesstab«, »Schlage doch gewünschte Stunde« und »Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe«. — Zweiter Tag. Erster Teil der Johannespassion. — Dritter Tag. Zweiter Teil der Johannespassion; Kantaten: »Wer nur den lieben Gott« und »Ich hatte viel Bekümmernis«. — Motette: »Jesu, meine Freude«. Trauermode.

**Ostern.** Erster Tag. Kantaten: »Der Himmel lacht«, »Bleib bei uns«. — Kantaten: »Gott fahret auf mit Jauchzen«, »Du Hirte Israels«. Zweiter Tag. Suite D-dur. »O ewiges Feuer«. III. Brandenb. Konzert. — Kantaten: »Nun ist das Heil«, »Wachet auf, Ein feste Burg«. Dritter Tag. H-moll-Messe.

England. — The following is a key-list to the chief *general topics* treated in the English portion of the IMG. publications *during the last quinquennium*.

- Aconitic Jars, III, 69.  
 Aesthetics, III, 73; V, 34; IV, 63.  
 Addl. Accompts., Samm. III, 129.  
 Albert Hall, III, 370.  
 Alexander Prizes, II, 212, 250; V, 297.  
 Alto Voice, I, 331.  
 American Music, IV, 507; V, 39.  
 American Indian Instruments, IV, 527, 580;  
 Samm. IV, 661.  
 Ammergau, I, 386.  
 Andrea Chenier, IV, 484.  
 Apostles, V, 84, 132.  
 Bache, IV, 503.  
 Bach's Organ Music, II, 333; Proof Sheets,  
 Samm. II, 643; Partwriting, Samm. III,  
671; IV, 369.  
 Beethoven Quartett (Instruments), II, 262;  
 proportions, IV, 525.  
 Bells, III, 171.  
 Berlioz, III, 334; IV, 77; V, 149, 181, 185,  
395; in England, Samm. V, 314.  
 Birmingham Festival, V, 84, 131.  
 Bodleian, IV, 145; V, 150.  
 Bournemouth, II, 88; III, 562; IV, 26.  
 Bret Harte, IV, 505.  
 Bridge (Fr.), V, 361, 419.  
 British Museum, II, 24.  
 Broadwood Concerts, IV, 213; V, 142.  
 Bülow works, II, 205.  
 Bunuing, IV, 212, 357.  
 Burney, V, 253.  
 Byrd, II, 133, 208, 212; III, 67.  
 Carols, IV, 431.  
 Casson Organ, II, 53, 404.  
 Cathedral Music, II, 270, 282; III, 371, 374,  
404, 408, 413, 495; V, 151.  
 Celtic Questions, III, 29, 398; IV, 78, 208;  
 V, 84, 246, 294.  
 Chamber Music, IV, 549; V, 444.  
 City of London Musicians, V, 248.  
 Corno Ingt. di Basso, II, 374.  
 Concert Halla, II, 358; IV, 213.  
 Cork, V, 294.  
 Coronation Music, IV, 20.  
 Covent Garden, I, 9, 376; II, 431; III, 453,  
480, 482; IV, 71; V, 457.  
 Coward (H.), IV, 82.  
 Criticism, I, 23; III, 440; IV, 210.  
 Culture, Samm. V, 337.  
 Dalcroze, II, 138.  
 Dancing, II, 325.  
 Dante Symphony, V, 372.  
 Dictionaries, III, 377; IV, 215, 219, 351;  
 V, 34, 87, 148, 503.  
 Duets, V, 275.  
 Dunstable, V, 488; Samm. II, 1.  
 Ear-training, V, 605.  
 Early English Music, Samm. IV, 570.  
 Edinburgh, I, 351; II, 319, 353; III, 365;  
 IV, 140, 209, 281, 424, 498.  
 Elgar, V, 361, 419.  
 Enryranthe, II, 136.  
 Eton MS., I, 177; II, 358.  
 Festivals, II, 37; III, 60, 70; IV, 30, 31, 77,  
81, 122, 144, 500, 582, 624; V, 65, 84,  
131, 173.  
 Fitzwilliam Museum, IV, 499, 635.  
 Flat Trumpets, IV, 443; V, 332.  
 Folk Song, V, 295.  
 Fourth Dimension, V, 463.  
 Franck, IV, 78.  
 Glazounoff, IV, 853.  
 God save the King, III, 455.  
 Golden Legends, V, 85.  
 Greek Accents IV, 431.  
 Greek Music, I, 352; II, 433; III, 113, 413;  
 IV, 27, 37, 498, 501, 509, 740; V, 154,  
250, 254; Samm. IV, 371.  
 Greek Plays, V, 121.  
 Gregorian Music, V, 424.  
 Guild Merchant, IV, 30; V, 500.  
 Hall Columbia, Samm. III, 139.  
 Halford Concerts, III, 362; IV, 495.  
 Hall (Marie), IV, 352.  
 Handel life, III, 30, 368; IV, 29; V, 417,  
420; festival, IV, 685.  
 Harmony, Samm. IV, 577.  
 Harps, III, 332; IV, 581; V, 246.  
 Hervey (A.), IV, 142; V, 288.  
 Hungarian Music, IV, 298, 429.  
 Hymns, V, 37, 39, 151.  
 Incomp. Soc. of Musicians, I, 25; II, 133, 245,  
318; III, 241, 267, 368, 389; IV, 283.  
 Irish composers, I, 218; music, IV, 357, 497.  
 Janko Keyboard, V, 321, 331.  
 Knighthood, IV, 425, 431; V, 419.  
 Leichner case, V, 65.  
 Libraria, IV, 657, 691; V, 89.  
 Liturgical questions, I, 399; II, 105; III, 196,  
413; IV, 142, 427; V, 424, 499, 502.  
 Mackenzie, IV, 351, 499, 642.  
 Madrigals, II, 318; V, 151.  
 Mahler, V, 142.  
 Maitland's English Music, III, 457.  
 Manchester, III, 129; IV, 484.  
 Manna, IV, 583.  
 Masques, IV, 310.  
 Metre, IV, 431; V, 89.  
 Matteis, Samm. I, 623.  
 Melbourne Choir, II, 62, 136.  
 Memsrable Music, I, 321.  
 Messiah, III, 70; IV, 142; V, 474.  
 Müller (Max), IV, 430.  
 Music Exhibitions, II, 249; V, 463, 500.  
 Music-printing, V, 423.  
 Musica Ficta, III, 453.  
 Musical Association, I, 19, 186, 218, 257, 288,  
329, 365; II, 105, 162, 191, 224, 261, 333,  
422; III, 171, 257, 305, 389; IV, 205, 525,  
556; V, 17, 163, 306, 474.

- Newcastle, III, 493; IV, 354, 583.  
 Newspapers, IV, 210.  
 Niecks, II, 280, 353; III, 286, 365; IV, 140, 209, 284; V, 275, 444.  
 North family, II, 261.  
 Norwich, IV, 144.  
 Notation, IV, 352, 425; V, 184.  
 Novels (musical), I, 394; II, 138.  
 Old Hall MS., Samm. II, 842, 719.  
 Opera, II, 322; III, 286; IV, 428.  
 Orchestral formations, II, 245; III, 100, 329, 372, 374, 492, 499; IV, 681; V, 189.  
 Organ history, II, 318, 442, 448; V, 36, 600, 606; Samm. II, 167.  
 Organ questions, I, 288; II, 246, 270, 333; III, 336.  
 Oxford Hist. of Music, III, 108, 113; IV, 222, 366.  
 Palœstrina, V, 338.  
 Paper sizes, III, 332.  
 Parry, I, 398; III, 429; IV, 222, 676.  
 Patron's Fund, V, 377.  
 Pearce, I, 398; II, 215; III, 404.  
 Pepys, IV, 562; V, 89.  
 Philharmonic, I, 13; III, 493.  
 P. F. history, II, 448; V, 189.  
 Pianos, V, 370.  
 Pitch, I, 20.  
 Pitt, V, 371.  
 Precentors, V, 499, 502.  
 Programme Music, II, 137.  
 Public Schools (Teachers), I, 352; IV, 636.  
 Publishers, III, 293; V, 35.  
 Perceut, II, 267; III, 369; IV, 142, 443, 582; V, 332; Samm. I, 623; IV, 225; V, 489.  
 Queen's Hall Orchestra, II, 53; III, 325, 333, 454, 493; V, 141, 180.  
 Ratcliff, III, 71.  
 Recorders, II, 224; III, 389.  
 Registration (Teachers), I, 25, 391; II, 239, 249; III, 242, 336.  
 Rice, IV, 743.  
 Royal Acad. of Music, II, 136, 309; III, 328.  
 Royal Coll. of Music, I, 392; II, 136; IV, 363.  
 Royal Coll. of Organists, V, 462.  
 Rule Britannia Ov., V, 376.  
 Russian questions, I, 218, 275; II, 153, 244; III, 71, 255, 268; IV, 173, 353, 463, 526; Samm. III, 377.  
 Scarlatti's Operas, Samm. IV, 143.  
 Schubert Waltzes, III, 317.  
 Scottish Orchestra, I, 394.  
 Shakespeare-Bacon question, III, 192, 336, 459.  
 Sheffield, IV, 81, 124.  
 Song history, III, 496.  
 Spencer (Herbert), IV, 225, 242; V, 108, 418, 423.  
 "Square" notation, II, 422; III, 41.  
 Stabat Mater, Samm. II, 303.  
 Stainer, II, 269; III, 452, 458.  
 Stannard Glass, Samm. III, 454.  
 Stanford, I, 354; II, 338, 429; IV, 145, 481; V, 84.  
 Strauss (R.), I, 354; III, 411; IV, 482, 496, 626, 629, 636; V, 370.  
 Sullivan, I, 158; II, 89; III, 305, 416; IV, 30; Samm. III, 632.  
 Temperament, IV, 27, 37, 498; V, 250, 254.  
 Tonic Sol Fa, II, 135.  
 Tovey, V, 249, 360.  
 Tre Giorat, II, 67.  
 Trinity College, IV, 213.  
 Transposition, V, 153.  
 Trombadours, II, 181, 252; III, 70.  
 Union of Graduates, II, 278; V, 250.  
 Verdi, II, 248.  
 Victorian Music, II, 211; V, 90.  
 Viola da Gamba, III, 411.  
 Violin questions, II, 280, 281, 360, 446; IV, 84, 85, 681; V, 188.  
 Volapuk, IV, 498.  
 Voice-production, III, 336; V, 152, 163, 256.  
 Wagner questions, I, 329, 354, 365, 395, 399; II, 137, 179, 277, 318, 447; III, 375, 410, 456; V, 84, 65, 377, 449, 502.  
 Wallace, V, 250.  
 Walloons, II, 191.  
 Wesley, I, 354.  
 Water-Organ, V, 306, 506.  
 Wood (H. J.), IV, 72.  
 Yorkshire Singing, III, 221.

**Leeds.** — The average profits at this triennial Festival (VI, 119), given to town hospitals, have been £2000. In 1889 they were £3142. In 1901 they were £1651. Now in 1904, though expenses reduced by £800, they were only £304. Cause, depression of trade.

**Leipzig.** Von der leitenden Kommission der »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« (Prof. Dr. G. Adler) wurde Dr. Walter Niemann-Leipzig auf Grund seiner Bemühungen um die Volksausgabe von Werken aus diesen »Denkmälern« zum wirkenden Mitgliede ernannt.

**London.** — With regard to H. Walford Davies's musical setting of the *Mortality Play* "Everyman" (see "Musikberichte, London") the following historical note explains the play and subject itself: —

The history of the *Mortality Play* largely coincides with that of Oratorio. Both take their origin, directly and indirectly, from the Greek drama, in which the incidents and allegories of the ancient mythology were set forth by the principal characters, while the

chorus assisted in the development of the matters treated, by asking questions, making comments, and reflecting the sentiments of the principal characters, and by singing the choral odes with which these works were interspersed. In the mediæval religious plays the chorus ceased to exist as an essential feature, but in the later Oratorio it was revived with all its original significance. — Notwithstanding the ban which the early Christians placed on all theatrical representations, in the fourth century two Greek Bishops, Apollinaris, and Gregory of Nazianzen, wrote Biblical plays on the ancient models. One of these *The Passion of Christ*, (generally attributed to Gregory of Nazianzen, though the authorship is disputed) consisted of lines adapted from different plays from Euripides with connecting passages by the compiler. Although these attempts were strongly objected to at first, their utility as object lessons for teaching an unlettered laity gradually led to the adoption of Mystery, Miracle, and Morality Plays throughout Christendom. The Mystery Plays dealt with such subjects as the Creation, the Incarnation, Passion, and Resurrection, and the Last Judgment; the Miracle Plays are described by their title: in the Morality Plays, virtues, vices, and other abstractions were personified. Thus, in *Everyman* the leading character is used as a type for all humanity, while his faculties and attributes. — Knowledge, Riches, etc. — as well as Death, are each represented as living beings, with whom *Everyman* converses in the course of the play. — Owing to the growth of abuses, such as the irreverent treatment of sacred subjects, the introduction of the devil as a comic personage, and the consequent grotesque character of many of these works, they gradually fell into disrepute, and were at last almost universally condemned. — But some time before their practical extinction, St. Philip Neri, the founder of the Society of the Oratorians, introduced into his church, the Oratory of Sta. Maria in Vallicella, dramatic and musical representations of Biblical incidents, and from this source the Oratorio is believed to have taken its name and origin. — Some of the most important developments in Oratorio however resulted from the renaissance movement and the revival of learning, the influence of which, towards the close of the sixteenth century, induced a band of Italian enthusiasts (known in history as the Florantine Academy) to endeavour to revive the principles of the Greek drama. Their efforts resulted in the invention of recitative, and the re-introduction of the chorus as an important essential, while their experiments in harmony, instrumentation, and musical form, have, through a long course of continuous growth, developed into the plastic and expressive material which is at the command of a composer of the present day. The first Oratorio in the new style, *La rappresentazione di Anima e di Corpo*, by Emilio del Cavaliere, was really a musical setting of a morality play, having for its subject the Soul and the Body. It was first performed in the Oratory of Sta. Maria in Vallicella in February 1600. — *Everyman* is a specimen of the Morality Play at its best. The editor of the complete text (F. Sidgwick) gives strong reasons for believing that the original version was written during the 15th century by a Dutch ecclesiastic, Peter Dorland (Peter of Diest), under the title of *Eickerlijck*. He says, "The earliest Dutch text now extant was printed about 1495; but there are reasons for assuming the existence of a previous edition". From his preface it appears that it was not long before it was translated into English with the addition of a prologue; but by whom the translation was made, or the prologue written, it is at present impossible to say. The play maintains throughout a high level of moral purpose, expressed in dignified language that never jars on the serious frame of mind induced by the subject; though the quaint old world expressions here and there give a special character to the diction, which falls with peculiar emphasis on the modern ear. The play is published by A. H. Bullen, 47 Great Russell Street, London.

E. J. G.

With regard to the article on *Handel's St. John Passion*, this was produced by Ed. D. Rendall, now music-master of Charterhouse School, in Dulwich College Chapel, on Sunday before Easter 1900, chorus (140) and orchestra, MS. parts for all. Chrysander's 1860 score has English and German texts, English by R. Martineau. C.'s actual preface is as follows: —

"The small Passion Oratorio which appears here for the first time in print, is the earliest work of Handel's youth which is preserved in a complete form. It was composed, as I have proved in my life of Handel (I. 88) at Hamburg during the earlier months of the year 1704, when Handel was scarcely 19 years old; and must in all probability have been performed during Passion Week in that year. The text is from the Gospel of St. John; the words of the inserted air from the pen of William Postel the Hamburg Opera writer. The publication of this work, as Handel's first oratorio, could not fail to be welcome to all his admirers, were its musical value ever so small. But its value is so considerable, and the work though expressing its meaning in very modest forms, bears so genuine a

Handelian impress, that, notwithstanding its youthful immaturity, it may claim a place in the series of Handel's works on its own account. No one will certainly think of doubting its Handelian origin; a circumstance which is here of special importance, inasmuch as the sole extant MS. (which has passed from Polchan's Coll. into the Berlin Library) proved on closer inspection not to be the original but a contemporary Hamburg transcript in a hand closely resembling Handel's. And being mentioned unmistakably by Mattheson in his *Critica Musica* (II, 1 et seq.) as early as 1725 as a work of Handel's, it is nevertheless satisfactory to find both external and internal proofs here leading to the same result. The copy appears to have been made by an unmusical scribe, from an original which had been here and there corrected so as to become barely legible. We are particularly indebted to Dr. Im. Falset for the pianoforte arrangement, and for assistance in various ways; and to my friend Russell Martineau of London for the English translation of the Passion and of the Prefaces.<sup>7)</sup>

**Paris.** Kapellmeister Alfred Cortot hat »Konzerte auf Teilnang« ins Leben gerufen. Die Einnahmen seiner sieben Konzerte sollen in gleichen Teilen dem Dirigenten, den Orchestermitgliedern und Komponisten zufließen, d. h. wohl meist solchen jüngeren, deren Werke von den Leitern der übrigen Pariser Konzertsinstitute abgewiesen wurden. Über Annahme ihrer Kompositionen wird ein Preisrichterkollegium, das aus den Komponisten Bruneau, Dukas, d'Indy und Debussy besteht, entscheiden. Außer derartigen Novitäten werden z. B. Beethoven's »Missa solemnis«, Franck's »Béatitudes« und Brahms' »Deutsches Requiem« zur Aufführung gelangen.

**Sicilien.** Das »Motu proprio« hat allerlei kirchenmusikalische Verhältnisse aufgedeckt, besonders in Italien. So wird gemeldet, daß in einer Kathedrale in Sicilien der Choral noch wie vor etwa 800 Jahren ohne Noten gesungen werde; der alte Domorganist könne auch gar keine Noten lesen. Der Bischof strebt nun eine gründliche Reform der Choralmusik an.

**Straßburg i. E.** Am 16.—19. August wird ein internationaler Kongreß für germanischen Gesang abgehalten.

**Warschau.** Die Errichtung eines Chopin-Denkmal's steht bevor. Die erste Sitzung des Komitees, an deren Spitze Graf Brochocki steht, wird bald stattfinden. — Roman von Statkowski, dessen Musikdrama »Philanis« mit Erfolg hier aufgeführt wurde, erhielt für die Oper »Marya« den Preis von 5000 Rb.(!!) in einem Konkurs. Das Libretto stammt aus der Dichtung des in der ersten Hälfte des XIX. Jahrh. verstorbenen polnischen Dichters Antoni von Malczewski und hat neben Statkowski noch drei andere polnischen Komponisten schon früher angezogen: Henryk Melcer-Szozawinski-Wien (mit großem Erfolg im März 1904 in Warschau aufgeführt und überhaupt das beste »Marya«-Musikdrama), Mieczysław Słowtys (Lemberg), und Wojciech Gawroński (Warschau); wahrscheinlich haben sich in letzter Zeit noch drei andere polnische Komponisten daran beteiligt. Die Dichtung Malczewski's ist in der Tat zu einem Musikdrama sehr geeignet.

Bei der hiesigen »Musikgesellschaft« existieren zwei für die Musikgeschichte Polens wichtige Sektionen: die Sektion »Moniuszko« und die Sektion »Chopin«. Die erstere gibt eine kritische Ausgabe aller Werke von Stanisław Moniuszko (1820—1872, dem Schöpfer der polnischen Nationaloper und dem Komponisten einer sehr großen Anzahl der Lieder, welche manchmal (wenn auch recht spärlich) in Deutschland, England, Frankreich und Rußland gesungen werden. Mit Unterstützung der Chopin-Sektion gab Mieczysław Karłowicz den brieflichen Nachlaß Chopin's heraus, den wir schon in unserer »Zeitschrift« besprochen haben. Die reichhaltige Bibliothek der »Musikgesellschaft«, welche eine Menge der nichtherausgegebenen Werke der poln. Komponisten von ältester Zeit ab enthält, möchte doch endlich durch einen Musikhistoriker untersucht werden, um vielen Fehlern und Mängeln vorzubeugen, die auch in musikgeschichtlichen Handbüchern hervorragender Gelehrter zu finden sind.

**Zwickau.** Kirchenmusikdirektor A. Vollhardt veranstaltete auf Anregung der »Neuen Bachgesellschaft« ein Konzert, dessen Ertrag für die von jener Gesellschaft beabsichtigte Erwerbung des Geburtshauses von J. S. Bach in Eisenach und seine dauernde Erhaltung verwendet werden soll.

# Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

(Die mit † bezeichneten Schriften werden besprochen werden.)

† **Altmann, W.**, Richard Wagner's Briefe nach Zeitfolge und Inhalt. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Meisters. gr. 8°. VIII, 560 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1904.

**Bach-Jahrbuch 1904.** Herausgegeben von der Neuen Bachgesellschaft. 115 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. M 2,—.

**Bernstein, Nikol.**, Dawidowitsch., Rußland's Theater u. Musik zur Zeit Peters des Großen. gr. 8°. Riga, Gizycko.

**Consolo, F.**, Un poco più di luce sulle interpretazione della parola סלה gr. 8°. 16 S. Florenz, R. Seeber. 1904.

**Dürk, K.**, Richard Wagner und die Münchener. Eine »Rettung«. Separatabdruck a. d. »Allg. Ztg.« gr. 8°. 51 S. München, Verlag. d. Allg. Zeitung.

**Goldschmidt, Hugo**, Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. Zweiter Band. Leipzig, Breitkopf und Härtel. gr. 8°. II und 203 S. M 10,—.

Hugo Goldschmidt hat mit diesem Band seiner Studien der Musikwissenschaft ein großes, eigentlich unschätzbares Geschenk gemacht: er legt uns Monteverdi's *Incoronazione di Poppea* im Neudruck vor, jenes Werk, das schon 1894 von Kretzschmar als das bedeutendste musikdramatische Werk des 17. Jahrhunderts in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft ausführlich besprochen wurde. Die Ausgabe ist nicht ganz vollständig; der Herausgeber hat Stellen von etwa 700—800 Takten, »die weder dramatisch noch musikalisch interessieren«, gestrichen; in erster Linie sind es Rezitative. Man darf hoffen, daß ein so guter Kenner der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts wie Goldschmidt mit der Beseitigung eines immerhin nicht ganz unbedeutlichen Teils eine glückliche Hand gehabt hat. Gesamtausgaben haben ja immer

— besonders für die Wissenschaft — ihre unbedingten Vorzüge. Stellen, an denen der eine nichts besonderes findet, können einem anderen aus dem oder jenem Grunde wertvoll sein. Auf eine Aussetzung des Generalbasses hat der Herausgeber — entgegen den Ausgaben der Denkmäler — verzichtet; statt dessen hat er die mit sehr spärlicher Generalbaßbezeichnung versehene Partitur sehr genau beziffert und dadurch eine Aussetzung einigermaßen ersetzt. Ich finde dieses System gar nicht verwerflich; einmal wurde viel Raum gespart, dann weisen auch die Aussetzungen in den Denkmälern noch so manches Unsichere auf, daß man beinahe mit mehr Befriedigung eine derartige Ausgabe studiert. Wer nicht eine Generalbaßbegleitung einigermaßen zu extemporeieren vermag, kann ohnedies der Musik des 17. Jahrhunderts nicht gerecht werden.

In der kritischen Würdigung des Werkes weicht der Herausgeber in diesem und jenem Einzelfalle von Kretzschmar ab, insbesondere in der Einschätzung des Textbuches, das Goldschmidt »nicht nur für das bedeutendste Libretto der Zeit hält, sondern ihm sogar eine Sonderstellung in der gesamten theatralischen Literatur seiner Heimat vindiziert«. Der Beweis wird nicht durch den Vergleich mit anderen dramatischen Werken erbracht, sondern nur aus Busenello's Libretto selbst, weshalb es sich mehr um eine Ansicht handelt. Meinungsverschiedenheiten über Einzelfragen werden sich bei der kritischen Einschätzung eines Werkes wohl immer einstellen, wobei ein Dritter bald die Ansicht des einen, bald die des anderen vorzieht. Jedenfalls ist es interessant, auch die Ansichten Goldschmidt's zu verfolgen. Das Studium des einzigartigen Werkes ist für jeden, der ein Urteil über die Oper des 17. Jahrhunderts, im weiteren Sinne über die Höhe der musikdramatischen Ziele dieser Zeit haben will, unentbehrlich. — Der Band ist Hermann Kretzschmar zugeeignet.

**Hagemann, C.**, Wilhelmine Schröder-Devrient. Das Theater. Eine Sammlung von Monographien. gr. 8°. 85 S. Berlin, Schuster & Löffler.

**Handke, Rob.**, Musikalische Stillehre f. Lehrerseminare und kirchenmusikalische Anstalten. Ein Handbuch

- f. Lehrer u. Schüler. 2—4. (Schluß-) heft. S. 65—259. gr. 8. Meißn, H. W. Schlimpert 1904.
- Helm, Joh., Allgemeine Musik- und Harmonielehre. Zunächst für Lehrerbildungsanstalten bearb. 7. durchg. Aufl. gr. 8°. 352 S. Gütersloh, C. Bertelsmann 1905.
- Hřmaly, A., 30 Jahre in der Bukowina. Erinnerungen v. Jahre 1874 his 1904. 8°. 36 S. Czernowitz, H. Pardinini Komm. 1904.
- Karst, Frdr., Beethoven im eigenen Wort. 8°. 213. S. Berlin, Schuster & Löffler 1904.
- Kirsten, P., Die Elemente der Klaviertechnik. gr. 8°. 24. S. Leipzig. M. Hesse 1904.
- Kother, B., Kleine Orgelbaulehre z. Gebrauche a. Lehrerseminaren u. Organisationschulen. 6. verm. u. bearb. Anfl., bearb. v. K. Walter. 8°. Leobschütz, Kotte's Erben.
- Leichtentritt, H., Frédéric Chopin. Berühmte Musiker XVI. Herausgegeben von H. Reimann. 144 S. Harmonie, Berlin. geh. M 4,—.
- Mitteilungen f. die Mozart-Gemeinde in Berlin. Hrsg. v. Rud. Genée. 18. Heft. Novb. 1904. (S. 283 his 306). 8°. Berlin, E. S. Mittlerer & Sohn in Komm.
- Musikalischer Haus- und Familienalmanach für das Jahr 1905 (Harmonie-Kalender 5. Jhg.) Harmonie Berlin.
- Der Kalender ist reichhaltig, bringt aber Aufsätze, die meist Werken des Harmonie-Verlags entnommen sind. Eine Besprechung crübrigt sich, da die Beiträge größtenteils feuilletonistischen Charakter haben. Die Musikalien sind Salon- oder Koupлетmusik.
- †Rychnovský, E., Johann Frd. Kittl. Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen. 8°. 46 Seiten. Prag, J. G. Calve.
- Riemann, H., Musik-Lexikon. 6. gänzl. umgearh. Auflage. XX u. 1508 S. 8°. Leipzig, M. Hesse 1905.
- Spies, Hermine, Ein Gedenkhuuch f. ihre Frennde von ihrer Schwester. Tit. u. Vorwort v. H. Balthaupt. 3., verb. u. durch e. Reihe ungedruckter Briefe von Joh. Brahms v. Klaus Groth verm. Anfl. 8°. 317 S. Leipzig, G. J. Göschen 1905.
- Spiro-Rombro, Assia. Musikalische Elementartheorie zum Lehren und Selbstlernen. kl. 8°. 48 S. Rom, Loesche u. Co. 1905.
- Storck, K., Geschichte der Musik. 2. Aht. S. 145—288. gr. 8°. Stuttgart, Muth 1904.
- Tauber v. Taubenfurt, Joh. Frhr. Über meine Violine. Sonitu quatit ungula campum. 8°. 116 S. Wien, H. L. Hasbach 1905.
- Zeus. Gedanken über Kunst und Dasein. Von einem Deutschen. Stuttgart, Ferdinand Enke. 1904. 8°. VIII u. 218 S.
- Seit »Rembrandt als Erzieher« sind eine ganze Anzahl Bücher erschienen, die in einer mehr oder minder geistreichen Weise über Kunst und Leben risonnierten, wobei uns irgend ein bedeutender Mann als »Erzieher« vorgestellt wurde. Auch dieses Buch gehört zu dieser Kategorie. Der Anteil, den die Musik dabei hat, ist sehr gering, was wieder einen Beweis dafür liefert, daß Männer, die in den anderen Künsten his in Einzelheiten zu Hause sind, für die Musik nur ganz beiläufiges Interesse haben. Einzig Richard Wagner ragt durch sein außermusikalisches Sein in die Betrachtungen hinein; doch ist das Gesagte nirgends hervorstechend. Im allgemeinen bringt das Buch neben manchen Zeitungsgedanken vieles Geistreiche und gründlich Durchdachte. Zum Besten gehört das vierte Kapitel »Die Gesetze der Kunst«.

## Besprechung von Musikalien.

**Ausgewählte Madrigale** und mehrstimmige Gesänge berühmter Musiker des 16.—17. Jahrhunderts. Herausgegeben von W. Barclay Squire. Band II.  $\text{M}$  3,—. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Dem vortrefflichen ersten Band, der bereits weite Verbreitung gefunden hat, steht der zweite kaum nach. Es sind im ganzen 15 Madrigale oder sonstige weltliche Gesänge von Meistern italienischer, deutscher, französischer, niederländischer Nation. Der bekannte Madrigaltext *«Il bianco e dolce cigno»* steht in der Komposition Archadelt's und Orazio Vecchi's. Die Stücke sind alle mit Vortragszeichen versehen, zur »Einübung« ist eine Klavierübertragung beigegeben. Alle Texte haben neben der Originalsprache feinsinnige deutsche Übersetzung.

**Bach, J. S., Sechs Sonaten für Piano-forte und Violine.** Nr. 1—3 herausgegeben von Gustav Schreck. Violinstimme bezeichnet von A. Moser. Leipzig, C. F. Peters.

Endlich ist »die« Ausgabe gekommen, die man sich schon lange gewünscht hat und die sich leider die »Neue Bach-Gesellschaft« hat entgehen lassen. Das Neue besteht darin, daß G. Schreck sich die Ergebnisse der modernen Musikwissenschaft zu Nutze gemacht hat, Verdoppelungen vornimmt, den zweistimmigen Klaviersatz ergänzt, in der Phrasierung den Spielern aber möglichst weiten Spielraum läßt. Die hinzugefügten Noten sind klein gedruckt, was sehr empfehlenswert ist, da sich dadurch jeder das Original ohne weiteres rekonstruieren kann und dabei lernt, wie in ähnlichen Fällen Musik aus dieser Zeit vervollständigt werden kann.

**Bach, J. S., Konzert in G-moll für Violine und Pianoforte** bearbeitet von Gustav Schreck. Leipzig, C. F. Peters.

Auch hier hat G. Schreck eine schon lange bekannte Tatsache in die Wirklichkeit übersetzt. Da Bach's sämtliche Klavierkonzerte mit Orchesterbegleitung (daß auch das in A-dur ein Violinkonzert ist, wurde in der letzten Nummer der Zeitschrift bewiesen) übertragene Violinkonzerte sind, liegt eigentlich nichts näher, als daß man ihre Originalgestalt wiederhergestellt und

dadurch Violinkonzerte erhält. Dabei kann einem wirklichen Bedürfnisse abgeholfen werden; die beiden erhaltenen Violinkonzerte sind bereits so häufige Erscheinungen im Konzert, daß man — bei dem Mangel an guten Violinkonzerten — froh ist, wenn das Repertoire mit Werken J. S. Bach's bereichert werden kann, zumal die Klavierspieler sich nur ganz wenige der Bach'schen Klavierkonzerte zu eigen gemacht haben; sie gehören auch wirklich den Geigern. Auch das wäre eine Aufgabe gewesen, die sich die »Neue Bach-Gesellschaft« nicht hätte entgehen lassen sollen. Schreck hat den Anfang mit dem F-moll-Klavierkonzert gemacht, das nun endlich zu seinem Rechte kommen wird. Es steht an Gehalt den bekannten Konzerten auch kaum nach. Den herrlichen Mittelsatz kann man sich kaum anders als von der Violine gespielt denken. Der vortrefflichen Ausgabe ist auch eine Erklärung der Verzierungszeichen beigegeben.

**Collegium musicum.** Fasch, Sonata à 4 (2 Viol., Vla. und Vell.) Part.  $\text{M}$  2,—, St.  $\text{M}$  2,40. Ph. E. Bach, Triosonate in G-dur. Klavierst.  $\text{M}$  3,—, Streichst.  $\text{M}$  1,80, herausgeg. von H. Riemann. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Die beiden Werke gehören wohl zum Gehaltvollsten und Schönsten, was Riemann's »Collegium musicum« bis dahin zutage gefördert hat. Fasch's Quartett hat in allen drei Sätzen etwas so ungemein Einheitliches, wie es bei der Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht häufig zu treffen ist. Durch das ganze Werk geht bei strengster Arbeit ein überaus charaktervoller Zug, den gleich das einleitende eigenartig phantasievolle Largo aufweist. Voll Liebreiz ist Ph. E. Bach's G-dur-Trio, von einer Schwärmerei im Ausdruck, die in ihrer Unmittelbarkeit zu allen Zeiten ansprechen wird. Von der ganzen Sammlung und ihrem Wert wird später die Rede sein.

**Couperin, François, L'apothéose de Lulli.** Quatuor pour 2 Violons, Violoncelle et Piano. Transcription par Georges Marty. fr. 6,—. Paris, A. Durand et fils.

Die Komposition des Werkes fällt noch in die Zeit der unbegrenzten Herrschaft Lully's, ins Jahr 1725. Couperin nennt ihn



inder Vorrede den größten Musiker, welchen das letzte Jahrhundert hervorgebracht habe. Das Vorwort ist insofern noch interessant, als es aussagt, daß Couperin das Werk (eine Triosonate) auf zwei Klavieren spielte, wobei jeder der beiden Spieler den gleichen Haß spielte. Couperin läßt außer den Clavecins alle anderen Instrumente zu und empfiehlt besonders ein Ensemble von vier Instrumenten. So ist auch die Neuausgabe für zwei Violinen, Violoncello und Klavier berechnet, die übliche Besetzung der Triosonate. Das Werk selbst ist eins der vielen Beiträge zur früheren Programmmusik von ausgesprochen französischem Charakter. Jeder einzelne Satz hat eine Überschrift, die in der Musik meistens sehr glücklich zum Ausdruck kommt. Im ganzen sind es vierzehn meist kurze Sätze, die im wesentlichen Lully's Erscheinen auf dem Paranaß zum Gegenstand haben. Corelli spielt da-

bei als Vertreter der italienischen Musik eine besondere Rolle. Apollo überredet ihn und Lully zu der schon damals in musikalischen Schriften anzutreffenden Ansicht, daß die Vereinigung des französischen und italienischen Stils der Musik die höchste Vollkommenheit geben werde. Die beiden gehen auch darauf ein, was ganz reizend in zwei Stücken gezeigt wird, in denen Lully von Corelli, dieser von Lully begleitet wird. Lully's Melodie ist leicht und hüpfend, die Corelli's mehr elegisch, schwärmerisch. Das Historikern ja nicht unbekannte Werk ist in verschiedenster Beziehung interessant und von bedeutendem musikalischem Gehalt, die Ausgabe sehr sorgfältig. In der Ansetzung des Generalbasses hätte das Mitgehen des Klaviersdiskants mit einer führenden Melodiestimme durchgängig vermieden werden sollen.

## Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49 u. H. 3, S. 135.

**Allihn, M.** Der Erlaß des Sächsischen Landes-Konsistoriums, ZfI 25, 7.  
**Alten, Fr. v. M.** Plüddemann, Stettiner Ztg. 1904, Nr. 229.  
**Altmann, W.** Aus der jüngsten Musikliteratur. (Bespr.), National-Ztg., 8. Dez.  
**Anonym.** Ein sonderbarer Geschmack, Si 29, 11. — Werther (Massenet; Inhaltsang.) SMT 24, 18. — Modeste Menzinsky, SMT 24, 17. — Frz. Pönitz, zu seinem 40jähr. Künstlerjubiläum, H 1904, 6. — Om Operetten, SMT 24, 17/18. — Nach Fr. Scherber im „N. Wien. Tagbl.“ — Das moderne Virtuositentum, KTM 1, 9. — Rede des Hrn. Generalpräses Dr. Haberl, geh. auf d. 17. Generalversammlung d. Allg. Cäcilienvereins in Regensburg, GBo 21, 11. — Erinnerungen an P. Piel †, GBo 21, 10. — 27. Generalversammlung d. Oberachles. Bezirks-Cäcilienvereins in Tropolowitz, Cc 12, 11. — Wermann, O., MLB 1, 26/7. — R. Wagner und die Münchner 1865, eine „Rettung“ (Bespr. der K. Dürckschen Brochüre), Münchn. Neuest. Nachr., 2. und 3. Dez. — Ludwig II. und R. Wagner; ein bisher ungedruckter Brief aus dem Jahre 1867, Münchn. Neueste Nachr., 8. Dez. — K. Goepfert, MLB 1, 26/7. — Noch etwas vom Stundenchor, SMZ 44,

32. — A queen of song (Schröder-Devrient), MT 35, 49. — Frank Damrosch, a biogr. sketch, MT 60, Nr. 742. — The new edition of „Hymns ancient and modern“ (Bespr.), MT 60, Nr. 742. — A visit to Kings Lynn, with new Burneyiana and Arneiana, MT 60, Nr. 742. — Bibliographie des œuvres de Fr. Smetana, RM 4, 23. — Musik. Literarischer Ratgeber des KW 18, 4, S. 231 f. — Rule Britannia (Wagner's Ouvertüre), WvM 11, 48. — G. Jansen, R. Schumanns Briefe, Neue Folge (Bespr.) Literar. Zentralbl., Leipzig, 55, 50. — Cornelius, P., Literarische Werke 1 Bd. (Bespr.), Literar. Zentralbl., Leipzig, 55, 51. — Neue und alte Reise-Harmoniuma, ZfI 25, 7. — Eine neue Pianino Repetitions-Mechanik, ZfI 25, 7. — Goldmark's Szenen aus „Götz von Berlichingen“, WKM 2, 46. — The compositions of H. Wolf, MMR 34, Nr. 408. — Gesangverein österreich. Eisenbahnbeamten in Wien, NMP 18, 26. — A keszthelyi ny organo, Z 18, 26. — Miért, ragaskodik az egyház a korálshoz?, Z 18, 26 f. — Aufführungen älterer Musikwerke (Tabellar. Übers.), ZIMG 6, 3. — Bibliographie de la chanson populaire française, RM 4, 24. — Jules Massenet, SMT 24, 18. — Giac.

- Puccini, MMR 34, Nr. 408. — Berlioz mint írő, Z 18, 27. — Bertrand Roth, MC 49, 22. — Le danze macabre (illustr.), MMu 59, 11. — Luigi Denza, MMu 59, 11. — Golther, Lettres de R. Wagner à M. Wesendonk (Bespr.), Revue de Paris, Unwin, 1/15. Nov. — O. Vecchi, L'Amfiparnasso, 26. Bd. der Publik. d. Gesellsch. f. Musikforschg. (Bespr.), Literar. Zentralbl. Leipzig 55, 48. — Eine Brahms-Biographie (Bespr. v. Kalbeck), Hamb. Correspond. Beilage: Zeitg. f. Lit. Nr. 23. — Gabrielli, G. Donizetti — Droucker, Erinnerungen an A. Rubinstein (Bespr.), La Cultura, Roma, 23, 11. — Erinnerungen an R. Wagner Auszüge aus d. ungedruckt. Nachlass von R. v. Hornstein), Neue fr. Presse, Wien 1904, Nr. 14397/8. — Herinneringen aan R. Wagner, Cae 61, 12.
- Arend, M. Glucks »Iphigenie in Aulis« im Münchener Hoftheater, AMZ 31, 51. — Tanz-Idyllen von J. Duncan im Leipziger »Neuen Theater«, BfllK 9, 3.
- Armin, H. Italienische Sänger und moderne Gesangsdidaktik, Mk 4, 5.
- Armstrong, W. Prof. Mich. Hambourg on the modern pianist and his art, Et 22, 12.
- Arnold, F. R. Wagner und Math. Wesendonk, Frauen Rundschau, Berlin 5, 40/44.
- Aubry, P. La chanson populaire au moyen-âge, RM 4, 24.
- Bachfest, zweites in Leipzig. Grunsky. Das zweite Bachfest, KW 18, 5 (Rundschau).
- Bachmann, Frz. Der Volksgesang u. d. Molltonart, Beil. z. Allg. Ztg. München 1904, Nr. 214/5.
- Baden-Powell, J. Christmas songs of the sanctuary, Treasury, London, G. J. Palmer, Dec.
- Baltzell, W. J. Lessons in the history of music, Et 22, 12.
- Barini, G. Riemann, Handb. d. Musikgesch. — Karłowicz, Souvenirs inédits de Fr. Chopin (Bespr.), La Cultura, Roma, 23, 11.
- Beaudu, Ed. Un chanteur: G. R. Rubini, RAD 19, 15. Nov.
- Bergmann, H. Die moderne Ballade und Romanze, BW 7, 4/5.
- Blumenberg. »Parsifal« and Beethoven, MC 26, Nr. 1289.
- Boborykin, P. Mélodie en fa, persönl. Erinnerungen an A. Rubinstein (deutsch v. M. Beßmertny), NMZ 26, 4.
- Bohn, P. Zum hl. Segen — Spanischer Gesang des »Tantum ergo«, GfBl 29, 11.
- Borrel, E. Le Sang de la Sirène, MM 16, 22.
- Br. Die 17. Generalversammlung des allgemeinen Cäcilienvereins in Regensburg. MS 37, 12 und GfBl 29, 10.
- Musikalisches u. Unmusikalisches von d. Fahrt nach Regensburg, GBo 21, 11.
- Br., J. »Alceste«, première représentation au théâtre royal de la Monnaie, GM 50, 51.
- Buck, R. Der Roland von Berlin (Leoncavallo's), AMZ 31, 52.
- Caecius, O. Der menschliche Stimmapparat und seine Behandlung nach A. Kuypers, KL 27, 23.
- Caudella, Ed. Medalioane muzicale, Revista Muzicală și Teatrală, Bucurest, 1904 Nr. 3.
- Cellesi, L. L'esposizione dell' antica arte senese e la musica, una »cantata« del quattrocento in onore di Siena, MMu 59, 11.
- Clay, H. A. Wagner in Zürich, Temple Bar, London, Macmillan, Dec.
- Conrat, H. Beethoven und die Frauen, BW 1904 2. Dez.
- Cower, W. J. Les deux Grenadiers, Cae 61, 12.
- Danzig, E. v. De practische toepassing van muzikale vormleer en ontleding bij klavier- en zangonderwijs, WvM 11, 50.
- Deesey, E. H. Wolf's »Fest auf Solhaug« und »Christnacht«, Mk 4, 6.
- Destranges, E. Un Wagnérien de la première heure, OA 20, Nr. 654—7.
- Diehl, W. Aus der Geschichte der Chori musici, (Schluß) MSfG 9, 12.
- Dotted Crotched. St. Johns College, Cambridge, MT 60, Nr. 742.
- Dreedner, A. Zweiter musikpädagogischer Kongreß in Berlin, KW 18, 5 (Rundschau).
- Eccarius-Sieber, A. Musikalisches und Unmusikalisches vom Schauplatze der letzten Musikfeste, General-Anzeiger für Düsseldorf, 1904 Nr. 243.
- Edwards, R. G. Italian Music, some italian composers, MSt 22, Nr. 572.
- Ertel, P. Die Symphonia domestica in Berlin, DMZ 35, 51.
- Falena, U. Il popolo Romano, il tirso e la musica, Il Tirso, Roma 1904, Nr. 11.
- Falk, J. Das Jahresfest des evangelischen Kirchengesangsvereins für den Konsistorialbezirk Kassel in Hofgeismar am 16. und 17. Okt. 1904, CEK 19, 1.
- Finck, H. T. The place of Music in American Life, Et 22, 12.
- Fischer, E. Das Versendungs-Manual des Klavierbauers Ernst Friederici in Gera, ZfI 25, 6.
- Flascha, P. Caritas, Sozialismus und Cäcilienverein, Co 12, 11/12.
- Flöring, F. Der evangelische Gemeindegottesdienst u. d. Aufgabe des Kirchenchors, (Bespr. v. J. Smend »Der evangel. Gottesdienst«, CEK 19, 1.

- Freimark, H.** Das Harmonium und die »Kunst im Leben des Kindes«, H 1904, 5.
- Friedenthal, A.** Über den musikalischen Vortrag, Weekblad voor Indië, 30. Okt.
- Genée, Rnd.** Mozart in Italien und seine dort entstandenen Kompositionen, Mitteilungen f. d. Mozart-Gemeinde in Berlin, E. S. Mittler und Sohn, 1904.
- Zum 10jähr. Bestehen der Mozart-Gemeinde in Berlin, ebendort.
- Mozarts erstes Quartett, ebendort.
- Gernot, Prof. Koch's** neues Oratorium »Von den Tageszeiten« in Aachen, RMZ 5, 27.
- Glasenapp, C. Fr.** Zum Kapitel: Rich. Wagner und die Münchner 1865, Münchn. Neueste Nachr., 57, Nr. 589.
- Golther, W.** Ein Dank an R. Wagner, NMZ 26, 4.
- Graef, M. R.** Gennßreiches Musikhören; Vorschlag z. Reform v. Liederabenden, Die Gegenwart, Berlin, 66, 48/9.
- Haberl, F. X.** Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen, MS 37, 12.
- Hagemann, K.** Wilhelmine Schröder-Devrient, RMZ 5, 27 und BW 7, 5 und Mk 4, 5.
- Hainisch, V.** Über Anlage und gewisse Mensurverhältnisse des heutigen Orgelspieltisches, ZfL 25, 6.
- Halama, Ad.** Zu d. Artikel: Ein Mittel zur Erziehung u. Erhaltung des Interesses am Kirchengesang, GBl 29, 10.
- Hantich, H. Fr.** Smetana, RM 4, 23.
- Hélyett, Aux artistes bretons**, OA 20, 12. Nov. (Forts.).
- Henderson, W. J.** What the musical season offers New-York, Review of Reviews, New-York, Dez.
- Herrmann, F.** Markneukirchen in the Voigtland, Saxony, St 15, Nr. 175/6.
- Hertel, V.** Ein Sanctus auf Weihnacht, Si 29, 11.
- Heuß, A.** Gründe der sozialen Stellung unsres Musikerstandes, NZfM 71, 49ff.
- Bach's Motetten, begleitet oder unbegleitet?, ZfMG 6, 3.
- Hughes, R. P.** Florida, Pianist and Composer, MC 49, 21.
- Jacobe, E.** Beethoven, Goethe u. Varnhagen von Ense, (mit ungedruckt. Briefen), Mk 4, 6.
- Imbert, H.** Le sang de la Sirène (von Tournemire), GM 50, 48.
- »Tristan et Iseult«, première représentation à l'Opéra de Paris, GM 50, 51.
- Isel, E.** Musikalische Zeitfragen VIII. Vom Dilettantismus in der Musik (Zum Jubiläum d. Münchner Orch.-Vereins), Schlußwort (Bericht über seine Tätigkeit) von O. K., NMZ 26, 5.
- Joß, V.** Siegf. Wagners »Kobold« und die Wagner-Tage in Prag, AMZ 31, 51.
- Ivere, P.** Mozartiana. Nicht z. letzt. Male: »Mozarts Schüdel«, Voss. Ztg. Nr. 635-645, Berlin, Sonntagsbeil. 46/47.
- K.** Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, GBl 29, 10/11.
- K., M. L.** »Alceste« de Gluck, GM 50, 49.
- K., A. E.** Ant. G. Rabinstein, MMR 34, Nr. 408.
- Keeton, A. E.** H. Wolf and his Penthesilea, MMR 34, Nr. 408.
- Keller, O.** Wilhelmine Schröder-Devrient, NMP 13, 21/2.
- Keret, F.** Beethoven im eigenen Wort, Mk 4, 6.
- Keasels, J. H.** Militaire Muziek, MB 19, 48.
- Kipke, K.** Das musikalische Leipzig im Spieljahr 1903/04, Leipz. Kalender 1905, J. v. Schalscha-Ehrenfeld, S. 153.
- Kohut, A.** Heinrich Dorn, DMZ 35, 49.
- Komorzynski, E. v.** Mozart und Schikaneder, Beil. z. Allgem. Ztg., München 1904, Nr. 170.
- Koretz, P.** Die lustigen Nibelungen, WKM 2, 47.
- Korngold, J.** Rich. Strauß' »Sinfonia domestica« (Ans. Bespr.) Neue freie Presse, Wien, 26. Nov.
- Musik. (Bespr. v. Mahler's 3. Symphonie), Neue fr. Presse, Wien, 17. Dez.
- Krug-Waldeee, J.** Sinfonia domestica von Rich. Strauß (Analyse), AMZ 31, 50.
- Krtsmáry, A.** Lakmé, Die Wage, Wien 7, 46/7.
- Kruijs, H. van't.** Onhebbelijke gewoonten van Musici, MB 19, 49.
- J. K. Bekker, MB 19, 48.
- A. E. van Boelens van Eijssinga, MB 19, 50.
- Kuhnert, C.** Welche Beweggründe sollen den Katholiken bestimmen, sein Interesse wahrer Kirchenmusik zu widmen, Cc 12, 12.
- L., K.** Fasmék a zeneelmélet jelentőségéről, Magyar Lant, 4, 22.
- Laloy, L.** Au jardin des chansons, RM 4, 24.
- Lambrecht, H.** Die Milanollos, HKT 9, 4.
- Laszky, B.** Die Anfänge der Musik bei den Chinesen, Japanern und Indern, Süddeutsche Wochenschrift 1, 4.
- Liebich, Frz.** Symbolism and Impressionism (St. Mallarmé, Cl. Debussy), MST 22, Nr. 570.
- Löechhorn.** Ein Advertent in lateinischem Gewande, MSfG 9, 12.
- Lückhoff, W.** Das Kain- und Fritsche-Harmonium, H 1904, 6.
- Schiedmayer's 3 Normal-Harmonien, H 1904, 5.
- Lüpke, W.** Ein Weihnachtslied aus Labes in Pommern, Si 29, 11.

- Lütgendorff, v.** Die Wiener Geigen- und Lautenmacher im 17. u. 18. Jahrh., *Nene freie Presse*, Wien 1904, Nr. 14408.
- Lyonnet, H.** Petits souvenirs dramatiques, par un amateur de théâtre, *RAD* 19, 15. Nov.
- Maclean, Ch.** Music Piracy, *ZIMG* 6, 3.
- Mainor, J.** Quelques mots sur l'évolution littéraire, *OA* 20, 7. Dez.
- Manchester, A. L.** Studies in musical biography: C. M. v. Weber; The masters as students: R. Wagner, *Et* 22, 12.
- Marcel, J.** Opinions sur l'art musical, *CMu* 7, 23.
- Mey, K.** Zu Franz Curti's fünfzigstem Geburtstag, *BiHK* 9, 3.
- Michaelis, H.** R. Wagner's Aufenthalt in Biebrich im Jahre 1862, *Biebr. Tagespost* 1904, Nr. 224.
- Milligen, S. van.** H. Schütz, *Cae* 61, 12.
- Mollitor, R.** Die päpstl. Kommission zur Herausgabe d. Vaticana, *GBI* 29, 10.
- Montagnana.** Advice for Violin students on staccato bowing, *St* 15, Nr. 176.
- Münch, R.** Schreyer's neue Methode der Einführung in die Komposition, *Cae* 61, 12.
- N., W.** Alte Meister des Orgelspiels, *S.* 62, 67/8.
- Naaff, A.** Schöpfungs-Stille, Lebens-Lärm und Kunst-Geschrei, *L* 28, 6.
- Neisser, A.** »Tristan und Isolde« in Paris, *AMZ* 31, 52.
- Newman, E.** The Leeds Festival, *MC* 25, Oct. 26.
- Niecks, Fr.** The predecessors of the Pianoforte, *MMR* 34, Nr. 408.
- *Liszt as Pianoforte Writer*, *ZIMG* 6, 3.
- Niemann, W.** »Die moderne Musik« von L. Schmidt (Bespr.), *S.* 62, 65/6.
- Willy v. Moellendorff, *Harmonie-Kalender* 1905.
- Nolthenius, H.** Nova (Bespr. von 16 Büchern und Musikal.), *WvM* 11, 49.
- Nossig, A.** Neues zur Chopinforschung, *Mk* 4, 5.
- O., C. v. Y.** Guilbert en Oud-Französche muziek te Berlijn, *WvM* 11, 51.
- Obrist, C. P.** Cornelius' literar. Werke (Bespr.), *NZfM* 71, 52.
- D'Offoel, J.** Le Vaisseau-Fantôme, *Senta MM* 16, 22.
- Pembaur, J.** Die Instrumentationskunst, *L* 28, 5 ff.
- Peschko, P.** Hausmusik, *Monatsschr. f. Stadt und Land*, Berlin, M. Warneck, Nov.
- Petherick, H.** Jos. Guarnerius, his work and his master (Fort.), *Str* 15, Nr. 176.
- Pflugk, H.** Der Kuckuck im deutschen Volkslied, *Zeitschr. f. d. deutsch. Unterricht*, Leipzig, Teubner, 18, 11.
- Philipp, J.** Talks on piano playing, *Et* 22, 12.
- Phipson, T. L.** A few further notes on G. B. Lulli, *St* 15, Nr. 176.
- Pohl, L.** R. Wagner's Selbstbiographie, *Harmonie-Kalender* 1905.
- Polignac, A. de.** De la compréhension musicale, *RM* 4, 23.
- Putliz, J. zu.** Operette und komische Oper, *Harmonie-Kalender* 1905.
- Puttmann, M.** Wilhelmine Schröder-Devrient, *AMZ* 31, 50 und *MW* 35, 50 und *NMZ* 26, 5.
- Pusirewski, A.** The St. Petersburg Conservatory of Music, *Et* 22, 12.
- Queylar, J. de.** Les fonctions tonales; essai de théorie et de représentation, *CMu* 7, 23.
- Quintus.** *Levelezés*, *Z* 18, 26.
- Riesefeld, P.** Die Musik im Dienste des Symbolismus der frühchristl. Malerei (Kap. I. der im nächsten Jahre erscheinenden Dissertation über »die Musik in d. ital. Malerei d. Trecento«), *AMZ* 31, 49/50.
- Riezler, W.** Sinfonia domestica, *Freistatt*, München, 1904, Nr. 51.
- Rottert.** Das 6. Jahresfest des Niedersächsischen Kirchenchorverbandes in Oldenburg am 7. u. 8. Okt. 1904, *CEK* 18, 12.
- Röttger, K.** Erziehung der Lehrer und Erzieher, *SH* 44, 46.
- Rouchès, G.** Le sentiment musical chez les écrivains de 1830: H. de Balzac, *CMu* 7, 23.
- Rychnovsky, E.** Das Tannhäuser-Jubiläum in Prag (Erstauff. 25. 11. 1854), *Deutsche Arbeit*, Prag, 4, 2.
- S., J. S.** Music for children, *MMR* 34, Nr. 408.
- S-nn., A. F.** Die Hochzeit des Figaro (ein Jugendwerk M. v. Schwind's), *Nene freie Presse*, 10. Dez.
- Saint-Saëns, C.** Frz. *Liszt*, *BW* 7, 5.
- Sand, R.** Notes sur l'évolution de la musique en Espagne, *GM* 50, 48/9.
- Sauerwein, J.** Les »Trois Faust« au théâtre Monte-Carlo, *CMu* 7, 24.
- Charles W. Clark, *CMu* 7, 24.
- Schattmann, A.** Über das Wesen der Oper, *KW* 18, 5.
- Scherber, F.** Arabische Lieder, *Mk* 4, 6.
- Schering, A.** Alte Weihnachtssinfonien, *NZfM* 71, 50.
- Schilling, J.** Neue musikalische Instrumente, *Die Woche*, Berlin, 6, Nr. 46/7.
- Schmidt, L.** Leoncavallo's »Roland von Berlin«, *S* 62, 71.
- Schönfeld, H.** Dr. Leichtenritt's Besprechung von Chrysander's Neubearbeitung des Händel'schen Messias mit berichtigendem Schlußwort Leichtenritt's, *AMZ* 31, 52.
- Schultze, Ad.** Mischa Elman, *NMZ* 26, 5.

- Seydel, M.** Rhythmische Übungen unter Anwendung d. verkörperten Noten, System Frau Dr. Krause (Bespr.), Literar. Zentralblatt, Leipzig. E. Avenarius, 55, 49.
- Shedlock, J. S.** Handel and Habermann, MT 60, 742.
- Sömmern, H.** Das Laientum in der Musikkritik, SH 44, 50.
- Spanuth, A.** Saison-Beginn in New-York, S 62, 67/8.
- Spiro, F.** Ein verlorenes Werk J.S. Bach's, ZIMG 6, 3.  
— Die Festschrift der Neuen Bach-Gesellschaft zum II. deutschen Bachfest in Leipzig, S 62, 69/70.
- Starke, R.** Johannes Nux, MfM 36, 12.
- Steuer, M.** Wilhelmine Schröder-Devrient, S 62, 67/8.
- Stieber, H.** Lakmé, WKM 2, 46.
- Stieglitz, O.** Die Musikästhetik und ihre praktische Einführung, KL 27, 24.
- Stier, A.** Alt-Würzburger Tonkünstler, Fest-Chronik des X. fränk. Sängerbundes-festes in Würzburg 1904, Nr. 1—5.
- Storck, C.** Der deutsche Minnesang, Der Türmer, Stuttg., 7, 2.
- Strine, R. P.** Music at the Worlds Fair, MC 49, 21.
- Surette, Th. W.** Haydn. Chatanquan, Chataqua N. Y. Nov.
- Tappert, W.** »Hört ihr Herrn, und laßt Euch sagen!« (Die Nachtwächter-Nuance [Nikisch's u. a.] in der Tannhäuser-Ouvertüre), RMZ 5, 27.  
— Erlkönigs Einzug in Berlin, RMZ 5, 28.
- Tardieu, Ch.** Notes sur »Faust«, GM. 50, 50.
- Tiersot, J.** L'expansion de la chanson populaire française, RM 4, 24.
- Tisoher, G.** Beethoven als Liederkomponist, RMZ 5, 28.
- Tooley, S. A.** Musicians of the Empire, Woman at home, London, Hodder & Stoughton, Dec.
- d'Udine, F.** Les caractères des musiciens; à la façon de Théophraste et de La Bruyère, OA 20, 17 Dez. ff.
- Vanessa, M.** Die erste Musikaufführung der Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien, NMP 13, 21, 2.
- Volbach, Fr.** Die »Apostel« von Edw. Elgar, eine Einführung, AMZ 31, 51.
- W., J.** Karl Zuschneid, NMZ 26, 5.
- Weber-Bell, N.** Sprache und Gesang, MW 35, 51.
- Weiß, A. M.** Merkpunkte für Kirchen-sänger, MS 37, 12.
- Wellmer, A.** Der Ursprung der christl. Musik und ihre ersten Erscheinungsformen II, BfHK 9, 3.
- Weltrich, R.** Oper oder Musikdrama? Allg. Ztg. München, Beil. 1904 Nr. 266/277.
- Widmann, B.** Gregorianischer Choral Bespr. v. J. Anthony's »Lehrb. d. Gregor. Kirchengesanges«, GBl 29, 11.
- Wolzogen, H. v.** Nach Siegf. Wagner's »Kobold«, MW 35, 52.
- Wysewa, T. de.** La jeunesse de Mozart, Revue des deux mondes, Paris, Hachette, Oct./Nov.
- Zakone, C.** Ce qu'on sait en Allemagne de la musique française, RM 4, 23.

## Buchhändler-Kataloge.

**Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel.** Nr. 79. November 1904. Die neuerschienenen Schriften und Werke über Musik sind in der Bücherschau bereits angezeigt worden. In Vorbereitung sind an Denkmälern der Tonkunst Adam Krieger's »Neue Arien«, an Büchern u. a. Glasenapp's »Das Leben Wagner's«, erster Band in vierter Auflage, Schweizer, A., Jean Sébastien Bach le Musicien-Poète.

**Catholic Church Music.** Breitkopf & Härtel, London W. and New York. Enthält: Liturgical Books, Masses, Re-

quiem and Libera, Graduals, Offertories and Motets, Sequences, Te deum, Asperges, Vidi aquam and Veni creator, Benedictian and Processions etc. of the blessed sacrament, Litanies, Music for Holy Week, Music for the Procession, Solemn Reception of a Bishop, Hymns, Solfeggi.

**Harold and Co.,** 201a, Shaftesbury Avenue, London, W. C. No. 20. 1904. Catalog of music and musical literature (ancient and modern) second hand.

**Oelener, M.,** Leipzig, Neumarkt 36. Antiquariatskatalog Nr. 39.

## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

»Der von Professor Dr. Fleischer und Genossen gegen die Firma Breitkopf & Härtel, Professor Dr. Hermann Kretzschmar und Redakteur Dr. Alfred Heuß angestrenzte Prozeß ist beendet. Das Königliche Landgericht I zu Berlin hat den Anspruch der Kläger, die die Gültigkeit der Satzungen und Wahlen, sowie die Berechtigung zur Weiterherausgabe der Publikationen bestritten, in allen Punkten für unbegründet erachtet, Professor Fleischer und Genossen laut rechtskräftigen Urteils vom 27. Oktober 1904 mit ihrer Klage abgewiesen und zur Tragung der Kosten des Rechtsstreits verurteilt.«

### Ortsgruppen.

#### Frankfurt a. M.

Am 1. November veranstaltete die Ortsgruppe einen Bachabend. Von den zur Aufführung gelangten Kompositionen des Meisters ist hier wohl noch keine einzige öffentlich gehört worden. Der vokale Teil der Darbietungen bestand aus zwei Baßarien der Solokantate »Ich habe genug« und einem Duett aus der Reformationskantate »Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild«. Von Instrumentalwerken kamen zwei Sätze aus einer Sonate für Violoncell allein und eine Auswahl von Sätzen aus den drei Sonaten für Violoncell und Klavier zum Vortrag. Um das schöne Gelingen des Abends machten sich Frl. Schwegowsky und die Herren Gerold, Schlemmüller und C. Süß verdient. Herr Dr. Hohenemser gab die nötigen Erläuterungen.

In der zweiten, am 22. November abgehaltenen Sitzung sprach Fräulein Olga Slevogt über die »Virgil-Methode«. Die Rednerin, welche selbst in dieser Technik unterrichtet, wußte für ihren Gegenstand lebhaftes Interesse zu erwecken, namentlich als sie durch eine ihrer Schülerinnen auf dem Virgilklavier eine Reihe von Übungen ausführen ließ, die in instruktiver Weise den Vortrag ergänzten und illustrierten.

Am 12. Dezember sprach Herr Dr. R. Hohenemser, welcher leider von Frankfurt und aus der Ortsgruppe scheidet, über »die Volksmusik in Großbritannien«.

Nach einem kurzen historischen Überblick über die Nationalitätenverhältnisse in Großbritannien wurde zunächst die englische Volksmusik behandelt. Im Anschluß an W. Nagel's »Musikgeschichte Englands« wurde über den angelsächsischen Glee und Scop berichtet, sowie über den seit der Bekehrung des Landes durch lange Zeit verfolgten Kampf der nationalen Strömung gegen den Gregorianischen Kirchengesang. Als offenbar der Volksmusik angehörig, wurde die Melodie des berühmten, im 13. Jahrhundert niedergeschriebenen Sommerkanons vorgeführt. Weitere Überlieferungen finden sich dann erst aus dem 15. Jahrhundert. Von hier an bis in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts scheint die englische Volksmusik als ein Ganzes gefaßt werden zu müssen, unter gleichmäßiger Berücksichtigung der Lieder und Tänze, die sehr häufig nicht voneinander zu unterscheiden sind. Freilich machte sich im 17. Jahrhundert zum Schaden der alten Kraft und Ursprünglichkeit nicht selten der Einfluß der italienischen Kunstmusik geltend, bis dann im 18. Jahrhundert in Verbindung mit dem Singspiel fast völlige Verfälschung eintrat. Unter teilweiser Benutzung von F. Limbert's »Beitrag zur Kenntnis der volkstümlichen Musik, insbesondere der Balladenkomposition, in England« wurde eine Charakterisierung der Melodik und Rhythmik versucht. Das allmähliche Zurückweichen der Kirchentonarten, deren Vorkommen in der älteren Zeit erwiesen, deren Bedeutung für die englische Volksmusik aber noch keines-

wega klargelegt ist, gegen unser Dur und Moll wurde berührt. Namentlich wurde der häufig sehr große Umfang der Melodien, die Weite ihrer Intervallschritte und die häufige Betonung des leichten Taktteiles hervorgehoben. Als Beispiele dienten: Für das 16. Jahrhundert das Lied der Desdemona »O Willow, Willow« und das Lied der Ophelia »How should I your true love know«, für das 17. eine Melodie aus Playford's »Dancing Masters« mit dem später untergelegten Text »Come, sweet lass«, für das 18. »Sally in our alley« von dem durchaus volkstümlich schreibenden H. Carey, von welchem bekanntlich nach Chrysander's Ansicht auch »God save the king« herrührt.

In der Musik der keltischen Volksstämme, namentlich in der der Schotten, ist das auffallendste Moment die Verwendung der fünfstufigen Tonleiter. Für ihre Entstehung und für ihr Vorkommen an räumlich weit getrennten Orten der Erde (in China, in Nordrußland, bei den Kaffern, in der Keltischen Welt) ist noch keine einwandfreie Erklärung gefunden. Vielleicht ist dieselbe nicht sowohl in äußeren Faktoren, wie Beschaffenheit bestimmter Instrumente, als vielmehr in psychischen Anlagen zu suchen. Die schriftliche Überlieferung schottischer Melodien beginnt mit zwei Manuskripten des 17. Jahrhunderts. Aus dem einen, dem Skenemanuskript, für Laute, wurde »Lady Cassilis' Lilt« (entnommen aus Grove's »Dictionary of Music«), vorgeführt, das sich durchaus in der pentatonischen Skala bewegt. Dann folgte eine Fassung von 1742, in welcher sich bereits Halbtöne Schritte finden. Um die Anmut und Frische zu zeigen, deren schottische Melodien, namentlich durch die Betonung des leichten Taktteiles, fähig sind, wurde ein aus dem 18. Jahrhundert überliefertes und noch jetzt gesungenes Lied, »Gin a body meets a body« vorgeführt. Der vorgerückten Zeit wegen mußten die Ausführungen über das schottische Volksinstrument, den Dudelsack, sowie über die Volksmusik in Irland, Wales und auf der Insel Man, unterbleiben.

Die musikalischen Erläuterungen zu dem sehr interessanten Vortrag hatte Fräulein Alice Salt übernommen und führte sie auf das Beste durch. Herrn Dr. Hohenemser wurde zum Schluß für sein dreijähriges erfolgreiches Wirken an der Spitze des Vorstandes der Dank der Ortsgemeinschaft ausgesprochen. Das Amt des ersten Vorsitzenden wurde Herrn Theodor Gerold übertragen.

Albert Dessooff.

### Leipzig.

Am 27. November sprach Herr Moritz Wirth über das Thema: »Der Evangelist in der Matthäusevangelien, eine dramatische Persönlichkeit«, nachdem der Vorsitzende, Prof. Dr. Prüfer auf das demnächst zu erscheinende »Bach-Jahrbuch« (inzwischen erschienen) hingewiesen hatte. Der Vortragende führte zunächst aus, zu welchen unhaltbaren Urteilen Eduard Devrient und M. Hauptmann über die Evangelistenrezitative auf Grund ihrer Voraussetzungen gelangt waren, was in Kürze in dem dritten Vortrag des Bach-Jahrbuches ebenfalls getan wurde. Auch Spitta wurde kurz kritisiert. Der Redner kam dann zu der Ansicht, daß sich Bach die Matthäusevangelien als ein wirkliches Drama gedacht habe, wofür er den Beweis besonders in der Anlage der Evangelistenpartie findet, die tatsächlich weitaus lebendiger gehalten ist als z. B. in der Johannespassion oder gar im Weihnachtsoratorium, bei welchem die Evangelistenrezitative beschaulichen Charakter haben. Es lag dem Redner daran zu zeigen, daß es Bach in jeder Weise daran gelegen habe, mit der Matthäusevangelien etwas Außerordentliches zu schaffen. Der Vortragende unternahm es, um den dramatischen Charakter der Rezitative klarzulegen, eine Anzahl derselben zu deklamieren, besonders in der Absicht, all die psychologischen Feinheiten, die er in ihnen gefunden hatte, durch eine sinngemäße Deklamation aufzudecken. Für den geeignetsten Vertreter dieser Deklamation, die der Vortragende nur für eine Vorstufe des richtigen gesanglichen Vortrags ansieht, hält er Ernst v. Possart. An der Diskussion beteiligte sich zunächst Herr Kantor G. Borchers, der auf die großen gesanglichen Schwierigkeiten der Evangelistenrezitative aufmerksam machte, die besonders durch ihre hohe Lage dem Sänger ein singemäßiges Singen sehr erschwerten. Dann sprach der Unterzeichnete seine Ansicht darüber aus, daß Wirth's Auffassung, Bach habe mit der Matthäusevangelien ein wirkliches Drama schreiben wollen, viel zu weit gehe und daß keine in der Zeit selbst liegenden Gründe hierfür vorlägen. Er erklärt sich aber mit vielen Konsequenzen, die der Vortragende aus seiner Anschauung zieht, völlig einverstanden, z. B.

daß die Chöre der Jünger entsprechend der Situation von einem kleinen Chor gesungen werden sollten. Im übrigen machte er darauf aufmerksam, daß zur Erkenntnis Bach's die dramatischen Anschauungen, wie sie durch Wagner wieder in den Vordergrund gestellt worden sind, sehr nützbringend und teilweise notwendig sein könnten.

Alfred Heuß.

### Neue Mitglieder.

Aubry, Pierre, Paris, 74 avenue de Wagram.  
 Bauer, M., Dr. med. et phil., Gantzsch b/Leipzig, Ring 29.  
 Brandt, R. E., London S. W., 15 Lennox Gardens.  
 Calvocoreesi, Mr., Paris, 164 Rue de Courcelles.  
 Daubresse, M<sup>lle</sup> Matilde, Paris, 13 Rue de l'Arc de Triomphe.  
 Dowden, Miss Hilda, Dublin, Highfield House, Rathgar.  
 Faldix, cand. phil. Guido, Rostock i. M., Wismarscherstr. 11, I.  
 Levallois, Mr., Paris, 44 Rue des Petites Ecuries.  
 Morsieur, Louis de, Paris, 30 avenue Henri-Martin.  
 Müller, stud. phil. Walter, Leipzig, Zeitzerstr. 15, III.  
 Roberts, Dr. Varley, Oxford, Magdalen College.  
 Shakespeare, William, London W., 14 Mansfield Street.  
 Wagner, Prof. Dr. Peter (Gregor. Akad. a. d. Univ.), Freiburg i. Schweiz.  
 Watson, Joseph, Dublin, 33 Pembroke Road.

### Änderungen der Mitglieder-Liste.

Liebling, Chevalier Georg, London, jetzt 90 Guildhall School, Victoria Embankment.  
 Möller, Dr. Heinrich, früher Leipzig, jetzt Berlin W., Potsdamerstraße 121.  
 Wustmann, Dr. Rndolf, früher Leipzig, jetzt Bozen, Erzherzog Heinrichstraße 3.

### Inhalt des gleichzeitig erscheinenden Sammelbandes.

Charles Maclean (London), The Principle of the Hydraulic Organ.  
 Adolf Koczirz (Wien), Der Lantenist Hans Judenkünig.  
 L. de la Lanrencie (Paris), Jean-Marie Leclair L'aîné.  
 Karl Weigl (Wien), Emanuel Aloys Förster.

Dem heutigen Hefte liegen Prospekte von Breitkopf & Härtel in Leipzig  
 und Hermann Traps in Wildetein, Böhmen bei.

Ausgegeben Anfang Januar 1905.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermaks Garten 16.  
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.



# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

---

Heft 5.

Sechster Jahrgang.

1905.

---

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *§* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 *M.*

---

### Amtlicher Teil.

---

#### Bekanntmachung.

Hierdurch geben wir den Mitgliedern der IMG. bekannt, daß der Eintrag der Gesellschaft in das Vereinsregister des Königlichen Amtsgerichts zu Leipzig am 16. Januar 1905 erfolgt ist und diese dadurch die Rechtsfähigkeit erlangt hat.

Für die Eintragung wurde vom Amtsgericht eine kleine Abänderung des § 4 gefordert. Wir entsprachen dem behördlichen Ersuchen und änderten auf Grund der uns in der Hauptversammlung am 30. September 1904 erteilten Ermächtigung den Anfang des § 4 in der folgenden vom Amtsgericht vorgeschlagenen Weise:

»Das Präsidium, das aus den Vorständen der Landessektionen besteht, hat die Oberaufsicht über die gesamte Tätigkeit der IMG., insbesondere über Publikationen und Kongresse.«

Berlin und Leipzig, am 24. Januar 1905.

Der Vorstand der Internationalen Musikgesellschaft.

Dr. H. Kretschmar,	Dr. Max Seiffert,	Dr. Oskar von Hase,
Vorsitzender.	Schriftführer.	Schatzmeister.

---

## An die Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft.

Wir bringen hiermit zur Kenntnis unserer Mitglieder, daß wir mit den Verlegern der »Rivista musicale italiana« vereinbart haben, daß sie von jetzt ab den Mitgliedern der IMG. die Rivista statt für 14 L. (M 11.20) zum Ausnahmspreise von 9 L. (M 7.20) liefern. Früher erschienene Jahrgänge sind gleichfalls zu diesem Ausnahmspreise zu beziehen. Diejenigen Mitglieder, die von dieser Vergünstigung Gebrauch zu machen wünschen, bitten wir ihre Bestellungen baldigst an die Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig gelangen zu lassen.

Der Vorstand der IMG.

<b>H. Kretzschmar,</b>	<b>Max Seiffert,</b>	<b>Oskar v. Hase,</b>
Vorsitzender.	Schriftführer.	Schatzmeister.

## Aufruf.

Die Erledigung der Tagesordnung unseres Kongresses in Leipzig war so zeitraubend, daß ich es für unangebracht hielt, noch in letzter Minute die Debatte über eine Angelegenheit zu veranlassen, welche für die IMG. eine große Bedeutung hat. Ganz im Sinne der vortrefflichen Anregungen Prof. Kretzschmar's wollte ich darlegen, daß die IMG. sich nicht darauf beschränken darf, eine Zeitschrift und wissenschaftliche Abhandlungen zu edieren. Aufgabe der IMG. ist es, nicht nur über Musik zu reden und zu schreiben, sondern vor allem auch Musik zu treiben.

Nach welcher Richtung hin die IMG. ihre praktisch-musikalische Tätigkeit auszuüben habe, darüber kann meines Erachtens kein Zweifel obwalten. Gegenüber der vielfach vertretenen Ansicht: man solle die Werke älterer Zeit mit den heutigen Mitteln und in der Gestalt auführen, die der Komponist gewählt haben würde, wenn er in unserer Zeit lebte, — ist es dringend nötig, daß die IMG. Musteraufführungen veranstaltet, die den Anforderungen unserer Wissenschaft von der alten Musikpraxis Genüge leisten und mit allen uns zu Gebote stehenden Mitteln ihren wesentlichen Kern von neuem beleben.

Als ersten Schritt in dieser Richtung beantrage ich: unseren nächsten **Kongreß** mit einem **Musikfest** zu verknüpfen und beide im Herbst 1905 zu **Amsterdam** abzuhalten. Das Programm soll ein internationales sein und in einer Zusammenkunft der Landesvorstände

festgesetzt werden. Die ausführenden Kräfte sind vollauf da; Schwierigkeit könnte der Aufstellung des Programms höchstens nur aus der Fülle des Materials erwachsen.

Für solche Musikfeste hat nun die IMG. bisher keine pekuniären Mittel zur Verfügung. Die Bildung eines Garantiefonds dazu ist also unerläßlich. Nach Rücksprache mit Sachverständigen in Amsterdam glaube ich, daß eine Summe von 10000 .# ausreichend sein wird.

Mein Vorschlag geht nun dahin, daß diese Summe durch freiwillige Spenden aufgebracht wird. Dieser Musikfestfonds soll ganz selbständig bestehen und von drei Landesvorständen, darunter zwei Nichtdeutschen verwaltet werden. Die IMG. hat keinen anderen Anspruch auf diese Gelder, als zur Deckung etwaiger Defizits eines Musikfestes in der Höhe, wie sie von den Verwaltern genehmigt wird. Das Kapital von 10000 .# soll also nicht bloß für das erste Musikfest dienen, sondern den Grundstock eines dauernden Garantiefonds bilden, dem etwaige Überschüsse eines Festes zufließen. Weitere Bestimmungen über dies Kapital mußte eine Versammlung der Landesvorstände treffen.

Ich erkläre mich bereit, 1000 .# beizusteuern, und hoffe, daß die gute alte Musica unter unseren Mitgliedern und Freunden so viele Gönner findet, daß die Summe bald beisammen ist und die Vorbereitungen beginnen können.

Den Haag, 24. Dezember 1904.

**D. F. Scheurleer,**

Vorsitzender der Vereniging voor Noord-Neederlands  
Muziekgeschiedenis und der Sektion Niederlande der IMG.

Es ist dem Vorstand des Präsidiums eine besondere Freude, obigen Aufruf des Herrn D. F. Scheurleer mit dem wärmsten Dank für seine tatkräftige Initiative den Mitgliedern der IMG. zur Kenntnis zu bringen.

Wir richten hiermit an die Vorstände der Landessektionen und Ortsgruppen das Ersuchen, sich der Förderung des bedeutsamen Planes freundlichst annehmen und dem Unterzeichneten über alle weiteren Schritte Nachricht geben zu wollen. Weitere Beiträge zu dem Garantiefond nimmt der Schatzmeister schon jetzt entgegen, die »Zeitschrift« wird über sie quittieren.

Berlin, 20. Januar 1905.

I. A. des Vorstandes des Präsidiums

**Max Seiffert,**  
Schriftführer.

## Über Pflege alter Vokalmusik.

Bis vor nicht sehr langer Zeit galten Palestrina und Lassus als der Inbegriff der alten Vokalmusik, d. h. nicht etwa die Werke dieser Meister, sondern ungefähr ein Dutzend Stücke, die man in Kirchenkonzerten bei seltenen Gelegenheiten regelmäßig oder abwechselnd aufführte. Die Namen anderer Meister mochte man wohl in musikgeschichtlichen Werken lesen, zu hören bekam man von ihren Werken mit seltenen Ausnahmen kaum jemals etwas. Allmählich breitete sich die Kenntnis der alten Meister etwas mehr aus, wenigstens unter den wenigen, die für musikgeschichtliche Studien ein lebendiges Interesse hatten. Große Sammelwerke erschienen, wie Proske's *Musica divina*, Commer's *Collectio operum musicorum batavorum*, der Beilagenband zu Ambros' Musikgeschichte, ohne freilich auf die Praxis einen irgendwie bedeutenden Einfluß zu üben. Noch heute, Jahrzehnte nach dem Erscheinen jener großen Sammlungen, sind neun Zehntel der darin niedergelegten Werke nirgends angeführt. Dann kam die Zeit der Gesamtausgaben: Palestrina's Werke liegen vollständig vor, die Lassus-Ausgabe ist gesichert, Sweelinck's Werke sind sämtlich neu gedruckt, Hobrecht-, Isaak-, Seuß-, Vittoria-Ausgaben und viele andere sind in Vorbereitung. Es liegt schon jetzt eine für den einzelnen beinahe unübersehbare Fülle von Werken alter Meister im Neudruck vor. Da erheben sich nun die Fragen: Wie ist dieses umfangreiche Material nutzbar zu machen? Wie ist es aus einem toten Besitz in ein zinstragendes Kapital zu verwandeln? Ist dies überhaupt möglich? In diesem Falle, welche Vorteile würden wir davon haben können? Oder lohnt sich die Mühe nicht, die auf die neuen Ausgaben verwendet wird? Über diese und ähnliche Fragen herrscht im allgemeinen noch sehr große Unklarheit. Die folgenden Zeilen haben den Zweck, wenigstens auf einige dieser Fragen einzugehen.

Es sei hier vor allem die erste Frage vorgelegt: Wie ist das umfangreiche Material nutzbar zu machen? Auf zweierlei Weise. Einmal, indem es als Material für eine Entwicklungsgeschichte der Musik dient. Für eine solche ist vieles von Wichtigkeit, was vom künstlerischen Standpunkt aus unbedeutend erscheinen mag, wie z. B. ein Teil der frühesten Versuche der Instrumentalmusik im 16. und 17. Jahrhundert, die Vokalmusik des 14. Jahrhunderts. Über diese Seite der Frage sei hier weiter nichts gesagt, sie geht den einzelnen Forscher an, nicht die praktischen Musiker, die sich etwa mit alter Musik abgeben. Für die letzteren ist die zweite Antwort auf die gestellte Frage von besonderer Bedeutung. Für mich als Musiker, als Künstler hat das Werk eines alten Meisters nur insofern Wert, als ich mich daran künstlerisch erfreuen kann. Stücke, die als Beleg für Entwicklung der Formen z. B. von größter Wichtigkeit sind, können daneben als Kunstwerk unendlich langweilig und darum minderwertig sein. Es handelt sich also nun darum, das Material zu sichten, solche Stücke, die nur in die Studierstube des Forschers gehören, zu trennen von solchen, die rein als Kunst-

werke hohen Wert haben. Und dabei ist wieder auf hohen Wert der Nachdruck zu legen. Mittelmäßige Stücke, Dutzendware, überlasse man ruhig dem ewigen Schlummer, sie sind Ballast, nicht der Mühe wert, die man darauf verwenden muß. Nur so ist es bei der ungeheueren Menge alter Stücke möglich, die wertvollsten zu retten. Bei einer solchen Betrachtungsweise scheidet für die Öffentlichkeit sofort ein bedeutender Teil von Stücken aus. Man hat nun schon seit langem versucht, ausgewählte Stücke für den praktischen Gebrauch heranzugeben. Die schon genannten Sammelwerke, und außer ihnen viele andere größeren oder geringeren Umfanges, dienen in erster Hinsicht diesem Zweck. Will man die darin niedergelegten Werke aufführen, so stellt sich sogleich die erste Schwierigkeit ein: das Notenmaterial ist schwer zu beschaffen. Viele Sammlungen existieren nur in Partitnr, sind zudem meist noch in alten Schlüsseln notiert, Stimmen müssen mühsam herausgeschrieben werden. Eine Anzahl anderer sind in unserer Schreibweise in Stimmen und Partitnr für den sofortigen Gebrauch leicht zu beschaffen, aber auch unter diesen verlieren fast alle an Wert, einmal, weil die Auswahl anfechtbar, oft ganz willkürlich, zufällig erscheint, und dann, weil in der Behandlung der Vortragszeichen, der Tempoangaben, der Transpositionen, die fast jedes alte Stück verlangt, sehr viele Mißgriffe vorkommen. Dazu kommt die Unkenntnis der meisten Dirigenten in bezug auf stilgemäße Vortragsweise, richtige Besetzung u. dgl. Es ist also gar nicht zu verwundern, daß trotz des überreichen Materials für die Aufführungen alter Werke sehr wenig herausgekommen ist. Mit dem Heransgeben ist eben nur ein geringer Teil der Arbeit geleistet. Viel wichtiger ist es für den Augenblick, daß man darüber Aufklärung schafft, wie denn nun die Werke der alten Meister anzufassen sind, um zur richtigen Wirkung zu gelangen. Jeder Dirigent eines Männergesangsvereins, eines kleinen Kirchenchores, hält sich für befugt, ab und zu alte Werke anzuführen, oft ohne eine Ahnung davon zu haben, daß dazu eine Anzahl positiver Kenntnisse gehört, die man nur durch langjährige Beschäftigung mit den alten Meistern und durch gründliches Studium der musikgeschichtlichen Literatur erlangen kann. So sind denn die Aufführungen meistens Zerrbilder. Dies wird erst dann besser werden, wenn man darüber klar ist, daß hier in Wirklichkeit eine der schwierigsten Aufgaben vorliegt, die dem reproduzierenden Künstler gestellt werden kann. Zu einer stilvollen Vorführung gehören vorzügliche Musiker, die aber außerdem noch die Talente eines tüchtigen Dirigenten besitzen und schließlich in der alten Musikliteratur, der musikgeschichtlichen Forschung heimisch sein müssen. Ein großes Mißverständnis ist es schon, immer an Konzertaufführungen zu denken, während doch die alte Vokalmusik entweder für den Gottesdienst bestimmt war, oder im Hause, in der *camera*, gesungen wurde, nur ausnahmsweise bei besonderen festlichen Gelegenheiten auf einen größeren Hörerkreis berechnet war. So kommt es, daß man ein vierstimmiges Madrigal von einem Chor von 50 und mehr Stimmen singen hört, wo doch der Komponist nur an eine einfache Besetzung durch vier Solostimmen oder an eine doppelte, wenn es hoch kommt dreifache Besetzung jeder einzelnen Stimme gedacht hat. Da heißt es nun, feine Stilunterschiede machen zu können, um in jedem einzelnen

Falle zu wissen, ob ein Stück durch wenige Sänger auszuführen ist, oder ob es größere Chormassen verträgt. Es gibt nämlich auch Stücke der alten Meister, die, von zahlreich besetztem Chor vorgetragen, an Wirkung erheblich gewinnen. Hier muß die Kenntnis der Schreibart einsetzen; an der Stimmführung, an der Art der Rhythmik, der Deklamation usw. kann ein erfahrener Beurteiler sehen, wo solistische Besetzung angebracht ist, wo chormäßige. Darin darf man sich auch nicht irre machen lassen, wenn man z. B. vom Kopenhagener Cäcilienchor *Madrigale* und *Villanellen* von 50 und mehr Sängern mit vortrefflicher Wirkung vorgetragen hört. Dies ist ein *Virtuosentück*, das nur ein so ausnahmsweise vorzüglich geschulter Chor fertig bringen kann. Jede Nachahmung mit geringeren Mitteln führt zu plumpem, dickem und grobem Klang. Andererseits gibt es *Messensätze* in ziemlich schlichtem Satz, oft vorwiegend Note gegen Note, mit langgedehnten Haltenoten, über einen breiten *Cantus firmus*, in massigem Aufbau, die in ihrer ganzen Großartigkeit und Klangfülle erst dann wirken, wenn sie von ziemlich großem Chor gesungen werden. Ähnlich kann man es ja einer modernen Partitur auch ansehen, ob sie für ein Streichquartett oder ein Streichorchester gedacht ist. Ebenso wie wir vollständig berechtigt sind, gewisse Stücke Bach's, die für Clavichord gesetzt sind, auf dem modernen Flügel zu spielen, können wir auch, ohne Stilfehler zu begehen, gewisse Vokalwerke auf größere Chöre übertragen, obschon wir wissen, daß in früheren Jahrhunderten so große Chöre überhaupt nicht existiert haben.

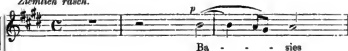
In betreff des *Tempo* kann man beobachten, daß die meisten Dirigenten ein viel zu langsames Zeitmaß nehmen, verleitet durch die alte Notierungsart in halben oder ganzen Noten. Ich habe von einer berühmten Gesangsvereinigung Stücke von *Paestrina* und *Lassus* gehört, die so langsam vorgetragen wurden, daß es nicht mehr möglich war, zu bemerken, wie die Nachahmungen einzelner Phrasen aus einer Stimme in die andere übergingen. Die Stücke erschienen als langgedehnte Akkordfolgen, von Gliederung und Aufbau war wenig zu merken. Das *Tempo* hat sich nach der Schreibart zu richten. Es ist dann richtig, wenn alle kontrapunktischen Verwicklungen dem Hörer am klarsten zum Bewußtsein kommen, wenn die Linien am deutlichsten sind; es soll weder schleppend, noch hastig sein. Es gibt Stücke, französische *Chansons* z. B., die auf *parlando*-Wirkung berechnet sind und oft in einem ganz raschen *Tempo* genommen werden müssen, so rasch, als wenn *prestissimo* vorgezeichnet stände. Sowenig wie beim Vortrag moderner Musik, ist auch hier ein metronomartiges Taktschlagen angebracht. Innerhalb eines Stückes kann das *Tempo* beträchtlich wechseln, je nachdem es der Textausdruck oder der musikalische Aufbau anzeigen. Überhaupt darf man nie vergessen, daß die alte Vokalmusik auf einen sehr fein nuancierten Vortrag rechnet, auch wenn keine Vortragsbezeichnungen angegeben sind. *Tempo*, richtige *Intonation*, die Art des Vortrags wurden bekanntlich früher nicht durch Zeichen festgelegt wie jetzt, sondern man überließ es den Sängern, alles nötige nach eigenem Ermessen hinzuzutun. Daß sehr feine Nuancierungen angewendet wurden, wird nicht nur durch direkte Nachrichten alter Musikschriftsteller bestätigt, sondern es ergibt sich auch aus der Überlegung;

die alte *a cappella*-Komposition zeigt eine so raffinierte Kenntnis der Gesangsstimmen, daß in dieser Hinsicht die heutige Chorliteratur gegen die frühere sehr kümmerlich erscheint. Von Gesangskünstlern wurde für Gesangkünstler geschrieben. Jene Künstler widmeten ihre ganze Tätigkeit ausschließlich der menschlichen Stimme. Worin soll wohl ihre Kunst bestanden haben, wenn nicht in der feinsten Nuancierung dessen, was man später *bel canto* nannte, da doch die eigentliche virtuose Koloraturfertigkeit in den Kompositionen bis gegen 1600 bei weitem nicht die Rolle spielt, wie später in der Oper? Wodurch hätten wohl die Sänger im *Crucifixus* von Palestrina's Hexachordmesse die kunstverständigen Kardinäle zu hellem Entzücken hinreißen können, wenn nicht durch feinste Nuancierung; was bleibt denn in dieser Komposition, die ganz einfach vorwiegend Note gegen Note gesetzt ist, anderes für den Vortrag übrig? Je komplizierter das kontrapunktische Gefüge einer Komposition ist, desto sorgfältiger muß nuanciert werden. Nur so ist es möglich, jede Feinheit der Stimmführung hörbar zu machen. In neueren Chorkompositionen ist die Dynamik meist nicht besonders fein. Die Stimmen crescendieren oder diminuieren meistens zugleich. Anders in einem polyphon fein gearbeiteten Stück. Dort muß die eine Stimme anschwellen, wo die andere abnimmt, oder man hört etwa ein *f* der Unterstimmen gegen ein *p* der Oberstimmen. Insbesondere bei den Einsätzen eines Imitationsmotivs in den Mittelstimmen ist darauf zu achten, daß etwa abgehende Stimmen niemals den gleichzeitigen Eintritt der neuen Stimme verdecken. Zum wirksamen Vortrag eines komplizierten, etwa sechsstimmigen Stückes ist es nötig, die einzelnen Gesangsstimmen mit einer Unmenge von Crescendo-, Diminuendo-, Sforzato-Zeichen zu bedecken, jede kleinste Nuance anzuzeigen, bis der Chor so geschult ist, daß er die Vortragsweise kennt. Aus langer Erfahrung heraus weiß ich, daß dies Durchdenken der richtigen Vortragszeichen, die genaue Bezeichnung jeder einzelnen Stimme der mühsamste Teil des Studiums ist. Wie viele Dirigenten verwenden eine Arbeit von vielen Stunden auf die Vortragsbezeichnung eines Gesanges, der vielleicht drei Minuten lang währt? Und doch ist auf andere Weise Klarheit des polyphonen Gewebes nicht zu erreichen. Hierin liegt auch ein Mangel der meisten Neuausgaben mit Vortragszeichen. Die Zeichen sind meistens für den ganzen Chor zugleich gesetzt, nicht für die einzelnen Stimmen, und sind auch nur in Bausch und Bogen angegeben. Als Beispiel möchte ich den Anfang eines sechsstimmigen Kanons von Josquin hersetzen; das Stück mit vollendeter Klarheit zu singen, gehört zu den schwersten Aufgaben, die der Ensemblegesang überhaupt stellt. Es bildet nicht etwa eine Ausnahme, sondern ist nur ein Beispiel für viele ähnliche Stücke, die ohne minutiöse Nuancierung ganz unmöglich sind. Die Zeichen sind von mir so gesetzt, wie sie sich nach vielen Versuchen für die öffentliche Aufführung am zweckmäßigsten gezeigt haben.

Bei peinlich sorgsamer Beachtung der angegebenen Zeichen ist es möglich, das komplizierte Stück mit vollendeter Klarheit vorzutragen und die Vereinigung dreier verschiedener zweistimmiger Kanons auch für das Ohr ganz deutlich zu machen.

*Ziemlich rasch.*

Sopran.



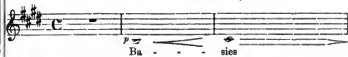
Ba - - - sies

Alt I.



Ba - - - sies moy

Alt II.



Ba - - - sies

Tenor.



Ba - - sies moy

Baß I.



Ba - sies moy ba - sies moy

Baß II.



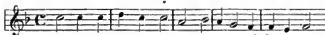
Ba - - sies moy

Continuation of the musical score for Baß I and Baß II. The staves show various musical notations including rests, notes, and dynamic markings like *cresc.* and *mf*. The lyrics are repeated across the staves.

Baß I: moy ba - - sies moy  
 ba - - - sies moy  
 moy *cresc.* ba - sies moy  
 ba - sies moy, ba - sies moy, ba - sies moy, ba - sies moy  
 Baß II: ba - sies moy, ba - sies moy, ba - sies moy  
 ba - sies moy

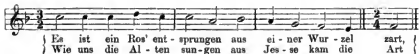


Sehr oft ist es nötig, Akzentverschiebungen eintreten zu lassen, so daß plötzlich der Akzent auf den schwachen Taktteil fällt. Die meisten alten Musikstücke sehen in moderner Notation so aus, als wären sie ganz schlecht deklamiert. Dementsprechend hört man sie meistens ganz falsch deklamiert. Die guten Meister haben nun aber fast immer große Sorgfalt auf gute Deklamation verwendet. Die Schuld liegt auf unserer Seite. Wir können den Taktstrich nicht mehr entbehren und zwingen eine frei und schön deklamierte Stimme unter die Fesseln des Taktstrichs. Der Dirigent, der sich vom Taktstrich nicht frei machen kann, ohne dabei unrhythmisch zu werden, wird niemals alte Vokalmusik richtig aufführen können. Wollte man eine Stimme eines komplizierteren alten Stückes ganz korrekt nach unserer Art notieren, so würde man nicht selten gezwungen sein, den Takt zu wechseln, etwa zwischen zwei  $\frac{1}{4}$ -Takte einen  $\frac{3}{4}$ -Takt einzuschieben u. dgl. Alle diese Unbequemlichkeiten fielen für den Sänger des 16. Jahrhunderts, der keine Taktstriche kannte, weg. Er sang seine Stimme mit Rücksicht auf korrekte Deklamation und gab den Akzent da, wo die Silbe ihn verlangte, ganz unbekümmert darum, ob der betreffende Ton auf gutem oder schlechtem Taktteil stand, wie wir es nennen. Da nun dies Spiel sich in allen Stimmen an verschiedenen Stellen wiederholt, so resultiert daraus ein reizvoller Widerstreit verschiedener rhythmischer Elemente. Diese rhythmischen Feinheiten sind in unserer Partiturschrift mit Taktstrichen fast unmöglich anzugeben. Der Dirigent, der sie nicht zwischen den Takten herausliest, unterschlägt eine der entzückendsten, charakteristischsten Wirkungen der alten polyphonen Gesangsmusik. In dieser Beziehung hat der Taktstrich unendlich viel geschadet. Die Einsicht in eine so verfeinerte Rhythmik könnte auch der heutigen Musikübung sehr zu Nutzen kommen. Auch hier wird ein kurzes Beispiel deutlicher sein als viele Worte. Eine neuere Ausgabe schreibt das bekannte Weihnachtslied des Prätorius wie folgt:



Es ist ein Ros' entsprungen aus ei-ner Wur - zel zart (auf immer im C-Takt)

Singt man nach dieser Angabe, so entsteht musikalischer Unsinn. Denkt man sich die Taktstriche weg und deklamiert ganz natürlich, so ergibt sich in unserer Schreibweise folgende Fassung:



So würde ich das Stück singen lassen. Es kommt sogar nicht selten vor,

daß die Akzente in jeder Stimme auf anderem Taktteil stehen. Dafür diene als Beispiel der folgende Beginn einer Chanson des Jannequin:

*Schr. rasch.*

Sopran. Au jo - - ly, jo - ly, jo - - ly,

Alt. Au jo - ly, jo - ly

Tenor. Au jo - - ly, jo - ly, jo - - ly jeu

Baß. Au jo - ly, jo - ly jeu

· jeu du pousse a - vant du pousse a - vant au jo - ly, jo - ly

jeu du pousse a - vant

du pousse a - vant, du

du pousse a - vant

Korrekt notiert würde die Sopranstimme so aussehen:

Au jo - ly, jo - ly, jo - ly jeu du pousse a - vant du

pousse a - vant au jo - ly, jo - ly

Ich lasse das Stück singen, als ob es so notiert wäre; die Akzentzeichen sind als Fingerzeig für die richtige Deklamation anzusehen. Da nun jede der anderen Stimmen ebenso anzufassen ist, so entsteht beim Vortrag ein

Durcheinander von Akzenten, das von hinreißender rhythmischer Wirkung ist. Unsere Partiturschrift kennt keine deutliche Schreibweise für derartige Wirkungen.

Soll das Taktschlagen nicht alles verderben, dann hat es in dieser Art von Musik nur den Zweck, die Stimmen zusammenzuhalten, das Tempo, wo nötig, zu beschleunigen oder zurückzuhalten, nicht aber einen bestimmten Grundrhythmus streng durchzuführen, — erst die Einführung des Tanzschritts in die Instrumentalmusik brachte diesen einformigen Rhythmus mit sich. Es ist also leicht ersichtlich, daß eine wirklich korrekte Aufzeichnung eines komplizierten mehrstimmigen alten Gesanges in unserer Partiturschreibweise ganz unmöglich ist. Die Spartierung darf daher, was die meisten Dirigenten nicht wissen, nur als ein Notbehelf angesehen werden. Da die Stimmen aus der falschen Partitur ausgeschrieben sind, so sind sie natürlich rhythmisch auch falsch. Das einzige Mittel, eine vernünftige Ausführung zu erreichen, besteht in der Unterweisung der Sänger durch einen sachkundigen Dirigenten. Nur so können für das Ohr die — leider unvermeidlichen — Fehler der Niederschrift vermieden werden. Sind nun Neuangaben meistens durch die Mängel der Niederschrift irreführend, beeinträchtigen sie oft durch unzulängliche Vortragsbezeichnung die Wirksamkeit der Gesänge, so kommt bei italienischen, französischen und englischen Gesängen hinzu, daß sie durch schlechte Übersetzungen entstellt sind. Fast alle Übersetzungen, auch die der meisten neueren Ausgaben sind schlecht. Zwischen Text und Musik besteht oft bei den alten Meistern der innigste Zusammenhang, oft kommt es auf das einzelne Wort an. Als ein Beispiel führe ich eine Stelle aus einem Madrigal von Marenzio an, aus der Sammlung von Barclay Squire, Breitkopf und Härtel (2. Band). Ich könnte aus dieser Sammlung allein an zahlreichen Stellen ähnliche Einwendungen machen. Dort heißt es im Text: »ogn' uom s'asconde e tace« (wörtlich übersetzt: jeder Mensch verbirgt sich und schweigt). Diese Worte sind in der Musik reizend illustriert. Das »verstecken« wird dadurch angedeutet, daß jede Stimme sich in großem Sprunge unter die anderen gleichsam verkriecht:



Das »schweigen« wird dadurch ausgedrückt, daß von den fünf Stimmen eine nach der anderen zu singen aufhört. Die deutsche Übersetzung nimmt diesen tonmalerischen Zügen allen Sinn. Für »ogn' uom s'asconde« setzt sie »versteckt und schweigen« bei der Wiederholung »sie ruhn und schweigen«. Das verstecken steht also jedesmal am falschen Ort, manchmal ist es überhaupt ganz fortgelassen. Für »e tace« schreibt der Übersetzer »doch heiter«. Warum die Stimmen zum Ausdruck der Heiterkeit wohl alle zu singen aufhören?

Ein anderes Beispiel aus derselben Angabe sei erwähnt aus John Ward's: »Hope of my heart«. Dort wird an einer Stelle das folgende Motiv:



dreizehn Takte hindurch weitergeführt. Es ist offenbar tonmalerische Absicht dabei. Durch die deutsche Übersetzung verliert die Stelle allen Sinn,

austatt des kräftigen »Donners« im Englischen, heißt es hier ganz sanft und zahm: »Ist meiner Minne Lohn«, also genau das Gegenteil von dem, was der Komponist wollte; dieser lange Abschnitt ist demnach durch die Übersetzung vollständig verdorben. Es sei gern zugegeben, daß eine gute Übersetzung von Gesangstexten außerordentlich schwierig ist. Wer sie machen will, muß nicht nur in beiden Sprachen sehr gewandt, sondern auch ein Musiker sein, der es versteht, den Zusammenhang zwischen Wort und Ton, der bei den alten Meistern oft sehr subtil ist, zu bemerken. Am besten ist es schon, man singe, wenn irgend möglich, die Gesänge im Urtext. Als Ergebnis dieser Auseinandersetzung ist also leider zu verzeichnen, daß noch keine der vorhandenen neuen Sammlungen in jeder Hinsicht tadellos ist. Wer sich an ihnen schulen wollte, würde vollkommen schiefe Anschauung der Sache erhalten. Es ist für jeden Dirigenten, der hohen fachmännischen Ansprüchen gegenüber standhalten will, unerlässlich, an die Quellen zu gehen, sich in das Studium der Musikgeschichte zu versenken und aus positiven Kenntnissen heraus alles selbst zu gestalten. Ich ziehe für meinen eigenen Gebrauch allen sogenannten praktischen Ansagen die bloßen Textausgaben vor, wie sie in den großen Gesamtausgaben von Palestrina und Lassus und in den »Denkmäler«-Publikationen zu finden sind. Alles übrige tue ich selbst hinzu, transponiere in die passende Tonart nach Maßgabe der Gesangkkräfte, Sorge für richtige Deklamations- und Vortragsbezeichnungen, wenn nötig für Übersetzungen. Von einer wirklich fruchtbringenden Tätigkeit auf dem Gebiet der alten Vokalmusik kann erst dann die Rede sein, wenn die Dirigenten sachkundig geschnitten sind. Es sollten also nicht so sehr die Konzertsäle Ausgangspunkt dieser Bestrebungen sein, vielmehr die Universitäten. Diese können ihren Einfluß auch dahin geltend machen, daß die Madrigale, Chansons und ähnliches wieder Hausmusik werden, anstatt wie jetzt üblich Konzertunternehmen, womit nicht gesagt ist, daß ich öffentliche Konzerte dieser Art beseitigt sehen möchte. Es sei gestattet aus eigener Erfahrung hier einiges auf den Gegenstand bezügliche anzuführen, in der Hoffnung, daß vielleicht hier und dort von anderen die Anregung aufgenommen wird. Vor Jahren, als ich noch in den Anfängen des Universitätsstudiums war, empfand ich mit anderen Studiengenossen es als einen schweren Mangel, daß wir in den Vorlesungen über die alten Meister viel erfahren, aber von ihren Werken keine Vorstellung hatten. Im Berliner Konzertleben war damals alte Vokalmusik überhaupt nicht vertreten. Höchstens der Domchor sang ab und zu ein paar Stücke von Palestrina, Lassus, Nanini u. a., wie ich später beurteilen lernte, in der Auffassung meist ziemlich stark vergriffen. So beschlossen wir, uns selbst zu helfen, und es taten sich acht oder neun studierende Damen und Herren unter meiner Leitung zu einem kleinen Chor zusammen. Allwöchentlich kamen wir zusammen und sangen zu unserem eigenen Vergnügen und zu unserer Belehrung Stücke der alten Meister. Partituren und Stimmen mußten jedesmal angeschrieben und eingerichtet werden, eine mühsame Arbeit, die aber Frucht getragen hat, indem durch die andauernde Beschäftigung mit den Texten (nicht Bearbeitungen) eine immer wachsende Einsicht in das Wesen jener Musik erlangt wurde. Im Laufe der Jahre hat sich ein Archiv von Hunderten wertvoller Stücke angesammelt, darunter meistens solche, die in Neuausgaben überhaupt nicht zu beschaffen waren, auch Stücke, die aus den alten Originaldrucken zum erstenmal gesungen wurden. So lernten wir prächtige Werke auch weniger bekannter Meister kennen, herrliche Stücke von Marenzio,

Principe di Venosa, Monteverdi, Merulo, von Josquin, Gombert und vielen anderen, die vielleicht außer uns niemand sonst hat jemals hören können, weil das Notenmaterial dafür nicht zu haben ist.

Die Vorteile dieses Systems sind folgende: Man hat mit Mitgliedern zu tun, die wenigstens einigermaßen sachverständig sind, die mit Liebe an die Sache gehen, nicht, wie viele Berufssänger, die sich mit der Hoffnung auf geschäftlichen Nutzen an diese Sache werfen, wie sie jede andere Sache aufnehmen würden, die Publikumserfolge verspricht. Da man nur im kleinen Kreise singt, erspart man sich all die Mühen und Anfreugungen, die ein öffentliches Auftreten mit sich bringt. Man hat nicht nötig 50 und mehr Proben an das Studieren eines einzigen Programms zu verwenden, wie es tatsächlich mit unkundigen Berufssängern für öffentliche Konzerte nötig ist. Man lernt in weit kürzerer Zeit eine viel größere Literatur kennen. Je mehr gut geschulte Stimmen man zur Verfügung hat, desto besser. Wenn ein Fonds von guten Stimmen vorhanden ist, so können einige musikalische »Natursänger« mit leidlicher Stimme zur Erhöhung der Stimmfülle immerhin verwendet werden. Für den Wohlklang besonders wichtig ist eine gute Besetzung des Basses, für die man also besonders Sorge tragen muß. Mit acht bis zehn Stimmen kann man im Salon sehr wohl vier- bis sechs-, sogar achstimmige Stücke mit guter Wirkung singen. Voraussetzung ist, daß alle Sänger musikalische Menschen sind und vom Blatt singen können. In einer Universitätsstadt sollte es nicht schwer sein, acht bis zwölf musikalische, einigermaßen stimmungsbegabte Menschen zusammenzuführen, zumal da heutzutage in Dilettantenkreisen der Gesang erfreulicherweise mehr und mehr gepflegt wird. Der Dirigent muß natürlich möglichst sachkundig sein. Zum Nutzen solcher, die nicht selbst schon sehr literaturkundig sind, und die nicht eigene Forschungen unternehmen können, seien hier die wichtigsten Quellen angegeben, aus denen sie jahrelang hindurch reichhaltiges Material für ihre Übungen schöpfen können. Alle die zu nennenden Werke sind nicht Bearbeitungen, sondern einfache Textausgaben. Jedes Stück muß daraus erst passend transponiert ausgeschrieben werden, in Partitur und Stimmen, und zwar aus den alten Schlüsseln in die gewöhnlichen Schlüssel übertragen, der leichteren Benutzbarkeit wegen. Über Tempo, Deklamation, Athempausen, dynamische Nuancierung hat der Dirigent Angaben zu machen.

Jede größere Bibliothek enthält die folgenden Werke. Verhältnismäßig wohlfeil und auch dem einzelnen zugänglich ist der Beilagenband zu Ambros' Musikgeschichte (Bd. 5) mit 62 Stücken, darin besonders wertvoll die Niederländer Pierre de la Rue, Josquin, Févin, Gaspar, dann Heinrich Isaak, Senfl, Willaert, Hassler, einige prächtige Motetten spanischer Meister und etliche Canzonen und Lieder von Scandellus. In einzelnen Bänden sehr wohlfeil erhältlich (einiges vergriffen) ist Proske's unschätzbare *Musica divina* (Regensburg, bei Pustet). Sie enthält eine Auslese der schönsten Messen, Motetten, Magnificat und ähnlicher Werke mit besonderer Berücksichtigung der Italiener, die bei Ambros fast gar nicht vertreten sind. Nur der niederländischen Musik gewidmet ist Commer's zwölfbändige *Collectio operum musicorum datavorum*, sie enthält vorwiegend kirchliche Musik, aber auch eine Anzahl Chansons von Josquin, Lassus, Clemens non papa u. a. Auch Commer's große Sammlung »*Musica sacra*« ist sehr wertvoll. Eine andere wichtige Sammlung niederländischer Musik ist Maldeghem's *Trésor musical* in mehreren großen Bänden, enthält Hunderte von wertvollen Stücken, da-

runter viel weltliche Musik. Für das italienische Madrigal besonders wichtig ist Luigi Torchi's Sammlung: *L'arte musicale in Italia*, von der mehrere Bände schon erschienen sind (Mailand, Ricordi), für das englische Madrigal die große, vielbändige Ausgabe der *Musical Antiquarian Society* in London. Das deutsche mehrstimmige Lied ist bis jetzt nicht im entferntesten genügend behandelt worden. Eitner's Ausgabe des Ott'schen Liederbuches (1544) ist sehr verdienstlich. Sie enthält 115 Lieder, darunter zahlreiche des vielleicht größten deutschen Liedmeisters, Ludwig Senfl. Leider fehlt uns eine Partiturausgabe von Forster's Liederbuch (1539—56), mit ihren 380 Liedbearbeitungen, vielleicht die wichtigste deutsche Sammlung. Dieses Liederbuch zugänglich zu machen, erscheint mir als eine der wichtigsten Aufgaben der Musikforschung.<sup>1)</sup> Wer den *Saggio fondamentale di Contrappunto* des Padre Martini und das Kontrapunkt-Lehrbuch des Paolucci aufreiben kann, findet darin sehr wertvolle italienische Musik, bei Padre Martini überdies die besten kurzen Beispiele für Verwendung der Kirchentonarten, die ich kenne, unerlässlich für jeden, der sich mit Kirchentönen aus erster Hand vertraut machen will, d. h. für jeden, der sich ernsthaft mit alter Vokalmusik abgibt. Viele Antiphonen des Costanzo Porta z. B. bei Martini können mehr Aufschluß über die Kirchentöne geben als lange Abhandlungen. Dazu kommen die großen Gesamtausgaben von Palestrina, Lassus, die Ausgaben der »Denkmäler der Tonkunst« in Deutschland (Hassler), Bayern (Senfl), Österreich (Isaak, Gallus, Trienter Codices, die letzteren mehr von historischem Interesse), die große Sweelinck-Ausgabe, die Vittoria-Ausgabe. Der Beilagenband zu Winterfeld's »Gabrieli und sein Zeitalter« enthält herrliche Stücke dieses Meisters und anderer. Von Bearbeitungen können nur einige hier genannt werden. Mayer's Auswahl englischer Madrigale und Barclay Squire's »Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16.—17. Jahrhunderts«, gleichfalls mit einer Anzahl englischer Madrigale sind verhältnismäßig gut bekannt. Wer freilich die Schönheit der italienischen Musik an der Quelle hat genießen dürfen, wer Palestrina kennt und Gabrieli, Merulo, Monteverdi, Venosa und Marenzio, der wird im englischen Madrigal nur einen Abganz dieser Herrlichkeiten sehen. Leider ist es um die Kenntnis des italienischen Madrigals schlecht bestellt. Was Squire davon bringt, ist kaum mehr als guter Durchschnitt. Wollte uns doch jemand eine gute Ausgabe von Marenzio's Madrigalen (mehr als 600) bringen, oder eine reichhaltige Auswahl. Es gibt darunter viele der entzückendsten Tonwerke, die jemals geschrieben worden sind. Marenzio bildet für mich die schönste Blüte der alten weltlichen Vokalmusik überhaupt. Viel wertvolles findet man auch in H. Expert's Neuherausgaben alter französischer Musik, Jannequin, Lassus, Sermisy. Ziemlich dürftig ist die Auswahl *Musica sacra* der Edition Peters. In jüngster Zeit ist insofern ein Fortschritt zu verzeichnen, als vorzügliche Sachkenner, wie Haerl, M. Seiffert und einige andere treffliche Bearbeitungen einzelner Werke (Palestrina, Sweelinck) herausgegeben haben, die sowohl in Auswahl wie in Vortragszeichnungen und Übersetzung hohen Ansprüchen genüge leisten. Jedoch dies ist erst ein kleiner Anfang. Das meiste bleibt noch zu tun übrig.

Berlin.

Hugo Leichtentritt.

1) Der zweite Teil ist soeben als 29. Band der »Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke« erschienen.

## Concerning The Waltz.

---

The French have sometimes claimed for the Waltz a French origin, deriving it from the Volte (called in Italy Volta), which, according to Thoinot Arbeau, the author of the *Orchésographie* (1588), was a kind of Provençal galliard (Gaillarde, Gagliarda), a dance in ternary time the movements and steps of which were made *en tournant le corps*. And those who advance the claim assert that this dance was subsequently adopted by Germany, and towards the end of the 18th century came back again to France. The Germans on the other hand admit no other than a German origin, tracing the Waltz to the Springtanz, the second part of mediæval dances, the first part of which was in binary time; or at least tracing it to still popular hnt old German tunes — for instance, “Ach, du lieber Angustin”, of the 17th century — which at first were genuine waltzes and only afterwards became songs. The examination of the facts and fancies involved in these arguments requires more time than they and their outcome are worth. At any rate, a study within less ambitions but safer limits will be sufficiently interesting, and in a higher degree profitable.

The English word Waltz and the French Valse come from the German name of the dance, Walzer (“Roller”, from walzen, to roll). Ländler (“country dance”, in contradistinction to “town dance”), Dreher (“turner”), Deutscher Tanz (German dance), Allemande (not to be confounded with the Allemande in binary and quaternary time), and Tedesco (German dance), are only other names for the same thing. The earlier waltzes are for the most part slow — the Ländler is usually so at all times — the later waltzes, since the rise of the Viennese waltz, are generally quick. The period from 1780 to 1830 comprises the development of the modern waltz. The country dance became a town dance when in 1786 the Viennese saw it danced on the stage in Martin y Soler’s extraordinarily successful comic opera *La Cosa rara*, and at once took a fancy to it. In the next decade it made its way to Paris and to London. However it is said that the modern form of dancing the waltz was not introduced into England till 1812; and then it met with severe criticism, being described as voluptuous, as destitute of grace, delicacy and propriety, and as a disgusting practice. The attribution of voluptuousness is to be found in Byron’s satirical poem *The Waltz*, called “an apostrophic Hymn”. But neither the censors in England, nor those on the Continent (including Madame de Genlis), could prevent the dance from becoming all the rage.

Not to mention the essays and achievements of less known individuals, Haydn, Mozart and Beethoven, and Kozelnch, Dittersdorf, Eybler, Süßmeyer, Gyrowetz and Hummel wrote waltzes (*Deutsche Tänze*) for the orchestra or for the pianoforte, or for both. Haydn composed in 1792 a set of twelve for the annual ball of the Vienna Society of Artists. Beethoven did the same in 1795, arranged them for the pianoforte, and published two more sets for the pianoforte in 1799 and 1802. Of Mozart, there are many sets dating from 1787 onwards. The great composers however who most contributed to the development of the modern waltz are Weher (1786—1826) and Schnbert (1797—1828), who were followed immediately by Lanner and Strauß.

In 1802 the well-informed Koch could write in his *Musical Lexicon*

that the waltz had usually two repeated parts of eight bars each. Comparing this simple and scanty form with the Lanner and Strauß waltz, we see many and great changes. First, the latter consists of a chain of five two-part waltzes; secondly, the parts contain mostly sixteen bars, and the first of the two has occasionally a few introductory bars of the same measure, but outside the periodic structure; and thirdly, the chain of waltzes is preceded by an Introduction of some length in a different measure and tempo, and followed by a *Finale* (or *Coda*), which, besides some new matter, brings a summary of the contents of the preceding waltzes. Now it would be a mistake to say that Lanner and Strauß were the inventors of these changes; but we may say that they established and developed what others only occasionally and perhaps imperfectly attempted. Schubert in his waltzes, *Ländler* and *Deutsche Tänze* — the earliest of which are of 1813, 1814, 1818, and 1819 — adheres for the most part to the old form of twice eight bars. But we find also parts of more bars, and, at least once, introductory bars outside the periodicity. On the other hand, we look in vain for an Introduction and a *Finale*; except in one case, the set for stringed instruments of 1813, which has a *Coda*. This *coda* however does not contain a summary. In the same set Schubert departs also from the twice eight bar form, and employs the minuet form — that is to say, a two-part waltz is followed by a two-part trio, after which the first two parts are repeated. Sometimes there are even two trios. Each of the three sets by Beethoven has a *coda* that does not refer to the preceding matter; and while the second and third consist of two-part waltzes, the first (for orchestra) comprises two-part waltzes, and waltzes with two-part and one-part trios. To return to Schubert, the importance of his waltzes — and in speaking of their importance one thinks of those for the piano, not of the five early ones for strings — lies chiefly in their content, which is melodically and harmonically, and as regards expression, of fabulous wealth. Let us yet note about them that the sets are rather series than chains. Weber wrote waltzes for the pianoforte, for wind-band, and for the orchestra. Of them especially two interest us. One of these, the *Freischütz* waltz (composed in 1818, performed in 1821), a peasants' waltz, belongs more to the old than to the modern time. Leaving out of account the *coda*, which serves a scenic effect, it has three parts of eight bars each, the third repeating the first. The other waltz, the *Aufforderung zum Tanz* ("Invitation to the dance", composed in 1819 and published in 1821), on the other hand, is out and out modern in spirit and form. Of course the form exceeds the limits of the dance form, being a rondo and thus entitled. But this has not prevented its effective use in the ball room, and its powerful influence not only on subsequent composers of salon waltzes, but also on composers of ball-room waltzes. It exercised its influence by the expressive slow introduction, and especially by the immense verve of the following poem, the incarnation of the spirit of the modern waltz. It is also noteworthy that Schubert and Weber were among the first who persistently used the afterwards invariable accompaniment of a bass-note on the first beat and chords on the second and third beats. With Mozart and Beethoven that form of accompaniment was exceptional. Nor was it the rule with other composers, high or low, of their time.

What we have considered so far is preliminary and introductory. The era of the modern waltz, that is the Viennese waltz, begins with Lanner and



Strauß; and these two and one of the latter's sons, all of them Austrians and residents of Vienna, are the greatest waltz composers, indeed the greatest dance composers, the world has seen, and indisputably real geniuses. The third decade of the 18th century may be, roughly speaking, indicated as the time of the full efflorescence of the modern waltz. Joseph Lanner (1801—43) was first in the field. Johann Strauß I. (1804—49), although for a time in Lanner's band, soon founded one of his own. They became quickly the darlings of the Viennese, nay their divinities. Here is what Hanslick says in his *Geschichte des Wiener Konzertwesens*. "Every nation may envy Austria her Strauß and Lanner. They have filled the waltz-form with an undreamt-of musical charm and true poetic life. They interest the musician and make the people happy. But it is hardly possible to form now an adequate idea of the enthusiastic intoxication into which they transported Vienna. 'Sperl' and 'Volksgarten' were on Strauß and Lanner days actually the most favoured and frequented concert localities. There was never lack of novelties. By 1839, both Strauß and Lanner had published more than a hundred 'works'. Over each new set of waltzes the journals went into ecstasy; and innumerable articles appeared about Strauß and Lanner — they were of all sorts, schwärmerisch, humorous, pathetic, and certainly longer than those devoted to Beethoven and Mozart". The two waltz composers of their time next to them in greatness were the Bohemian Joseph Labitzki (1802—81), and the Hungarian Joseph Gungl (1810—89). Of notable waltz composers outside Austria and its neighbouring countries have to be mentioned especially the Dane Hans Christian Lumbye (1810—74), and the Frenchman Olivier Métra (1830—89), and the Alsatian Emile Waldeufel (b. 1837), who however belong to the minor gods, being inferior in originality and wealth of imagination. A major god arose again in Johann Strauß II., a son of Johann Strauß I., who distinguished himself also as an operetta composer. There were more dance composers of the name of Strauß and of Gungl, but they count for little beside their more famous namesakes. These and many others bearing less illustrious names may be passed over in a brief sketch. What however must not be passed over is the not unnecessary declaration, that the waltzes of the great waltz composers are real works of art which can be and deserve to be admired by the serious musician. It would be easy to draw up a long list of famous musicians who took and take delight in waltzes. Among them would be found Mendelssohn and Brahms. So our love need not be shamefaced.

Edinburgh.

Fr. Niecks.

---

## Musikberichte.

---

Basel. Da unser Theater abgebrannt ist und wir der Opernvorstellungen entbehren, werden uns mehr Konzerte geboten als in anderen Jahren. Zwischen die zehn regelmäßigen Abonnementskonzerte wurden acht sog. populäre Sinfoniekonzerte eingeschoben, die aber in der Hauptsache vom gleichen Publikum, wie die ersten, zum mindesten von einem musikgebildeten, besucht werden. Der ernsthaft Musik-

freund befindet sich sehr wohl dabei. Er macht die Erfahrung, daß man sehr gut mehr als die übliche kleine Ration von Sinfoniekonzerten vertragen kann; es wird ihm ad oculos demonstriert, daß Kretschmar recht hat, wenn er in seinen »Zeitfragen« dringlich mehr Aufführungen großer Konzertwerke verlangt und es als ein Mißverhältnis bezeichnet, daß die Konzerttätigkeit der meisten großen Orchester nur einen Anhang — zur Operntätigkeit — bildet. Freilich, wenn wir jetzt auch einsehen, daß es schön und gut ist, wenn das Orchester nicht mit anstrengendem Theaterdienst belastet ist, so wird dieser in der nächsten Zukunft, d. h. sobald wir wieder ein Theater haben, doch nicht vermieden werden können, denn dazu, zwei Orchester nebeneinander zu besolden, ist Basel noch zu klein. Trotzdem kann es nützlich sein, die Wünschbarkeit einmal eingesehen zu haben, in unserer Zeit wo die Verhältnisse so rasch sich entwickeln und schneller als man oft zu glauben wagt, neue Möglichkeiten sich einstellen. Um nur eine zu nennen, man könnte sich z. B. denken, daß die Opern verschiedener Städte sich ein gemeinschaftliches Orchester hielten, was für diese selbst manche Vorteile mit sich brächte und die Stadtorchester entlastete.

Wenn man ein eigenes Konzortorchester hätte, müßte dieses freilich noch anders beschäftigt werden, als nur in großen Sinfoniekonzerten. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß man über die Art solcher weiteren Verwendung bei uns oft recht im unklaren ist. Wenn in noch kleineren Städten als Basel in einem Winter einmal keine Operntruppe engagiert wird, was in solchen aus finanziellen Gründen öfter einmal vorkommt, so geraten die das Orchester besoldenden Musikgesellschaften allemal in Nöten, weil ihnen der Zuschuß, den das Theater sonst leistet, abgeht. Das ließe sich wohl vermeiden, wenn sie verstünden, die Leistungen des Orchesters mehr der breiten Öffentlichkeit zuzuführen. Es schweht mir da eine Tätigkeit vor, ähnlich der der Stadtpfeifer im Mittelalter: Aufführungen im Freien oder in großen allgemein zugänglichen Lokalitäten, Mitwirkung bei öffentlichen Akten, bei Festen usw. Aber dazu dünkt sich der ständige Leiter der Abonnementskonzerte in der Regel zu vornehm, ein geeigneter Ersatz ist meistens nicht vorhanden, die Komitee-Herren, die in allen musikalischen Dingen von ihrem Dirigenten abhängig sind, verstehen die Sache nicht zu organisieren usw. Wenn man es lernte die Orchester mehr dem Gesamtwohl dienstbar zu machen, könnten bei uns in der Schweiz auch in kleineren Städten solche gut bestehen, denn dann wären sicherlich Gemeinden und Staat gerne zu Zuschüssen bereit, die sie jetzt vorenthalt, da die Sinfoniekonzerte doch nur einem kleinen Bruchteil der Bevölkerung zugute kommen.

Ich habe mir die kleine Abschweifung erlaubt, weil die »Zeitschrift« namentlich auch organisatorische Fragen berücksichtigen soll. Von Basels Konzertwesen ist das erfreuliche zu berichten, daß es unter der ebenso fähigen als von echter Begeisterung getragenen Führung von Kapellmeister Hermann Suter sich kräftig entwickelt. Eine neue Errungenschaft sind einheitliche Programme in den Sinfoniekonzerten der Allgem. Musikgesellschaft. Das Muster einer schönen Zusammenstellung bot ein Brahmskonzert mit der E-moll-Sinfonie, Rhapsodie für Alt und Männerchor, Variationen über ein Thema von Haydn, einigen Magelonen-Romanzen und Liedern und der Akademischen Festouvertüre (Solisten: Ehepaar von Kraus). Im ersten Konzert gab es Bach's zweites Brandenburgisches Konzert in E-dur und Klavierkonzert in D-moll, Händel's Concerto grosso in G-moll, Klavierstücke von Bach, Daquin und Scarlatti (Solist A. de Greef) und zum Schluß Haydn's Es-dur-Sinfonie mit dem Paukenwirbel. Der treffliche Gedanke: alte Italiener und Mozart, lag einem anderen Konzert zugrunde. Man holte nur etwas zu weit aus, indem ein Hauptstück der altitalienischen Musik G. Gabrieli's Sonata *pian e forte* war. An sich aber war die Aufnahme dieses Stückes äußerst erfreulich; es machte auch sichtlich tiefen Eindruck auf das Publikum. Der neuen Schule gewidmet war der letzte Abend (8. Jan. 1906). Unser heimischer Komponist Hans Huher kam zuerst zu Wort. Seine Ouvertüre zu »Simplicius« ist ein frisches, glänzend instrumentiertes Stück, das mit seinen heiteren Weisen die Neugierde nach der folgenden bis jetzt noch nicht aufgeführten Oper weckt. Otto Hegner spielte Huber's Klavierkonzert in G-dur. Durch die plastische Kraft seiner Themen zeichnet sich das Werk vor manchen anderen des

Komponisten aus, und daneben besitzt es in hohem Grade den die meisten durchströmenden feurigen Schwung und eine vornehme Diktion. Den Schluß dieses modernen Konzertes machte Strauß' Sinfonia domestica. — Die erwähnten »populären« Sinfoniekonzerte bringen in der Hauptsache sämtliche Sinfonien Beethovens's.

Der ebenfalls von Suter geleitete Basler Gesangverein bot eine weihevollte Ausführung des deutschen Requiems von Brahms im Münster. Das Werk erfreut sich hier besonders großer Beliebtheit, wie denn überhaupt Brahms ein erklärter Liebling des hiesigen Publikums ist, was man wohl zu einem großen Teil dem früheren Dirigenten, Dr. Volkland, als Verdienst zuschreiben hat. — In der Weihnachtswoche bot ein Elitechor des Gesangvereins *a cappella*-Kompositionen von Josquin de Près, L. Schröter, Palestrina, Schütz und Mendelssohn, welchem Konzert ich aber leider nicht beiwohnen konnte. Mit derartigen Aufführungen, die in neuester Zeit regelmäßig veranstaltet werden, fängt der Gesangverein an eine seit langem klaffende Lücke auszufüllen.

K. Nef.

**Dresden.** Vor Weihnachten meldeten täglich die Zeitungen, daß Herr Kubelik nur »ein einziges Konzert« geben würde, und daß dies am 4. Januar stattfinden sollte. Damit war wohl gemeint, daß er gerade an diesem Tage nur »ein einziges Konzert« zu geben beabsichtigte! Noch bevor nämlich dieses »einzigste Konzert« sein Ende erreicht hatte, verkündeten die Abendzeitungen schon, daß er am so und so vielten Januar »ein letztes Konzert« werde folgen lassen, was sich wohl auch wieder nur auf den Monat Januar beziehen soll! Großen Zulauf hat er auch jetzt wieder gefunden, großen Beifall nicht. Die Stimmung des Publikums war eine gedrückte; aber am Schluß zogen die Pensionsmädchen in großen Scharen zu dem Podium hin, ließen ihn noch ein Stück nach dem anderen spielen und zuletzt eins im Dunkeln. Dann zogen sie ab, befriedigt darüber, daß er eben auf ihren Wunsch sogar noch im Dunkeln gespielt habe. Das ist die Wirkung, die Herr Kubelik nicht mit seinem Spiel, sondern mit seiner bewundernswerten Geschäftsentfaltung hervorruft! Der Weg, der von hier aus zur — Kunst führt, ist noch recht weit, und Herr Kubelik wird auf ihm kaum weitergelangen.

Im Gegensatz zu diesem Sensationstreiben veranstaltete Herr Alfred Sittard in der Kreuzkirche ein Orgelkonzert zu wohlthätigem Zwecke. Er ist seit ungefähr zwei Jahren als Organist an der genannten Kirche angestellt und hat in den Gottesdiensten und Vespers schon eine Menge Proben seines außerordentlichen Talentes abgelegt. Als Konzertspieler und Veranstalter trat er bei jener Gelegenheit zum ersten Male auf und spielte Werke von Bach, Saint-Saëns, Liszt und Bossi. Gerade in einem Werke von Liszt, der BACH-Fuge, entfaltete er sein Können in bedendendster Weise. Es ist dies eines jener Werke, die von seinem Schöpfer weit über die Grenzen des Instrumentes, wie sie zur Zeit der Schöpfung gezogen waren, hinaus empfunden und gedacht wurden. Ich war Zeuge, wie Liszt das Werk im Jahre 1879 dem damaligen Organisten an der Stadtkirche zu Weimar, Sulze, bei einer Probe erklärte und verständlich zu machen versuchte. Trotz des eifrigsten Bemühens von seiten des Spielers, auf die Liszt'schen Absichten einzugehen, gelang es ihm doch nicht, sie ganz zu verwirklichen, weil eben die Orgel in den Klangwirkungen zu beschränkt war. Das ist heute anders geworden, und die mit allen Errungenschaften der modernen Orgelbautechnik ausgestattete Orgel der Kreuzkirche verhalf dem jugendlichen Vertreter Liszt'scher Kunst dazu, das Werk in allen seinen Teilen wundervoll zur Geltung zu bringen. Als folgende Nummer sang Herr von Bary den 23. Psalm von Liszt, und wenn ich gerade diese beiden Nummern des Programms besonders hervorhebe, so geschieht es, weil der Vater des Herrn Sittard, der jahrzehntelang als Kritiker in Stuttgart und Hamburg gewirkt hat, kein Anhänger der Liszt'schen Kunst gewesen war. Wenn der Sohn, bei aller Anhänglichkeit an den Vater, nun das Wesen des Liszt'schen Schaffens anders erkannt hat und sich gedrungen fühlt, dies auch öffentlich zu bekunden, so gereicht ihm ein solch echt künstlerisches Verhalten zu ganz besonderer Ehre.

E. R.

**Leipzig.** Die Philharmonischen Konzerte brachten bei starker Vergrößerung ihres Orchesters unter Leitung des Komponisten Mahler's dritte Sinfonie, die für Leipzig

um so interessanter war, als hier die Sinfonien Mahler's noch beinahe unbekannt sind. Die dritte Sinfonie ist gut geeignet die nähere Bekanntschaft Mahler's zu vermitteln. Man sieht an dieser, der Ausdehnung nach größten Sinfonie, vielleicht am besten, worin Mahler seine Mission erhlickt. Eines will er um jeden Preis: Monumentalität. Mit einer Intelligenz, wie sie bei keinem lebenden tonangebenden Komponisten vertreten ist, hat Mahler herausgefühlt, wonach sich unsere Zeit sehnt, besonders in der Instrumentalmusik. Wie sich nun Mahler monumentale Musik konstruiert, zeugt in noch erhöhtem Maße gerade von der Intelligenz des Komponisten. Mir scheint, als habe sich Mahler ungefähr die Frage vorgelegt: Wäre es nicht möglich, die Kunst der Klassiker, besonders die des Beethoven der 3., 5. und 9. Sinfonie, mit modernen Mitteln zu steigern, da gar manches, was die großen Meister dieser Zeit hinterlassen haben, noch lange nicht intensiv genug ausgenutzt worden ist? Daß Mahler dabei die Form der Sinfonie mit ihren Konsequenzen wählt, liegt auf der Hand, ist aber nicht so wichtig, wie besonders die Wahl seiner Themen, die Art seiner Harmonik und Rhythmik. Die Thematik steht nun auf klassischem Boden, es sind Themen von größter Einfachheit, nirgends originell im Sinne der modernen Musik, das Neue besteht einzig in ihrer großen Ausdehnung, die auf die simpelste Art, durch Wiederholungen und fortwährende Anschlußmotive erzielt wird und durch die Ungeniertheit, mit der diese Mittel angewendet werden, direkt verblüfft. Mahler ist bei der Wahl seiner Themen auch nicht wählerisch, er nimmt und entlehnt, wo er gerade etwas geeignetes findet. Seine Harmonik scheint sich absichtlich mit Vorliebe an das diatonische System zu halten; kaum ein moderner Musiker arbeitet so wenig mit Chromatik. Auch hier merkt man das bewußte Streben, möglichst plastisch zu schreiben, weshalb die Mittel der Harmonik auf große Wirkung berechnet sind und harmonische Kühheiten und Überraschungen gesondert, mehr isoliert als im thematischen Zusammenhang auftreten. Überall, auch in der strammen Rhythmik, die in dieser Sinfonie mit der Schubert's zusammenhängt, offenbart sich ein Musiker von schärfster Intelligenz, der wie kaum einer gelernt hat, die Mittel der großen Meister zu verwerten. Diese Mittel würzt und vergrößert nun Mahler mit den Errungenschaften, die insbesondere die moderne Orchestertechnik gebracht hat: er bauscht sie auf eine bis dahin unerhörte Weise auf<sup>1)</sup>. Und um diese künstliche Vergrößerung, die vor keinen, auch nicht den trivialsten Mitteln zurückschert, scheint mir auch die Mahler'sche Kunst zu drehen. Für eigentlich echt kann ich sie nicht halten, weil in erster Linie Spekulation durchblickt und meiner Ansicht nach derart triviales Empfinden, wie es bei einer Menge Stellen sich zeigt, mit Größe sich nicht vereinen läßt. Ich bin aber fest überzeugt, daß sich mit der ganzen Kompositionsweise Mahler's eine große Kunst aufbauen läßt, nur müßte ein musikalisch edel fühlender Meister auf ihr fußen. Der Wiener Schule, die bei Mahler überall durchblickt, hat dieser Komponist einen trivialen Zug einverleibt, sie vergrößert. — In den Neuen Abonnementkonzerten wurde man mit verschiedenen Werken der, wie man sie bereits häufig nennen hört, »Münchener Schule« bekannt gemacht, die aber hier keinen nachhaltigen Eindruck ausübten. Die »Münchener Schule« wird als die fortschrittlichste angesehen, weil sie auffallend stark das Prinzip der sinfonischen Dichtung vertritt. Mir scheint und es liegen hierfür verschiedene Anzeichen vor, als ob die Glanzzeit der sinfonischen Dichtung, wenigstens wie sie gegenwärtig behandelt wird, bereits vorüber sei. Die Liszt'schen Werke drücken sich als Typen noch entschiedener durch, was aber die jüngeren Komponisten außer einigen Werken von Strauß gebracht haben, stößt kaum auf allgemeines Interesse und ist auch nicht dazu angetan, es zu tun. Es traf dies auch bei den Werken Böhe's, »Nausikaas Klage« und des »Proteus« von R. Louis zu, die so hingenommen wurden. Ein Klavierkonzert von Stavenhagen und neulich »Eine Singspiel-Ouvertüre« von Edgar Istel, ein keckes, aber leichtwiegendes Stück, vermochten die »Münchener Schule« ebenfalls nicht eindrucksvoller zu präsentieren. — Ins Interessensfeld dieser Zeitschrift fällt noch der Chopin-Tanzabend der Isadora Duncan. Was ich früher (Ztschr. VI, S. 76; über die Tänzerin sagte, fand

1) Damit steht im unverkennbarem Zusammenhang, daß Mahler die Instrumentation besonders der Sinfonie Beethoven's einer modernen Auffrischung unterzieht.

auch bei diesem Auftreten seine Bestätigung. Sie legt nicht immer kritisch genug ans, abgesehen davon, daß die Dame speziell für Chopin lange nicht genügend Glt und Leidenschaft besitzt, um dem Wesen Chopin's gerecht werden zu können. Einige Auslegungen, besonders die der Präludien C-moll und E-moll (op. 28 Nr. 20 und 6) waren aber im höchsten Grade geistvoll; man steht hier tatsächlich vor einer für unsere Zeit in der Praxis neuen Kunst, wenn sie auch erst in den Anfängen zu sein scheint. Wie manches wird auch zu erzielen sein, wenn z. B. zum Dno- und Triotanz geschritten wird!

Vor Weihnachten führte der Bachverein das Weihnachtsoratorium von Bach auf in einer zweifellos sehr sorgfältigen und lebendigen Wiedergabe. Die Aufführung hatte den entschiedenen Nachteil, daß sie zu lang war, wenn auch mit dem System, die Da capo-Arien zu wiederholen, wie am Bachfest, glücklicherweise ganz gehrochen worden war. Das für sechs Festgottesdienste berechnete Werk verlangt bei einer Konzertaufführung ganz gründliche Streichungen, nicht nur wegen der Ausdehnung, sondern auch wegen des Charakters. Durch seinen gleichartigen Stoff wie die gleichartige musikalische Behandlung wirkt das Werk in seiner Gesamtheit etwas einformig. In den großen feurigen Chören z. B. (übrigens fast durchweg Übertragungen weltlicher Stücke) bringt Bach meistens den gleichen oder heinahe ähnlichen Charakter zum Ausdruck, gibt wohl rein musikalisch immer neue Kombinationen, aber nirgends eigentlich neue Probleme, die darzulegen vermöchten, wie selbst ein ähnlicher Stoff musikalisch anders behandelt werden könnte. Dies erstreckt sich his auf Einzelheiten, auf die Wahl der Tonarten wie der Instrumente. Die stereotype Mitwirkung der Trompete z. B. wirkt am Ende beinahe mechanisch, was ja Dinge sind, die nur bei dem Werk als Ganzes eine Rolle spielen. Für die so häufigen »Parodien« (mehr als ein Dutzend Stücke sind bekanntlich Übertragungen) besitzt ein moderner und vorbereiteter Hörer ein schärferes inneres Ohr als früher, und da und dort würde man sich auf den geistlichen Text gern eine andere, individuellere Musik wünschen. Die Aufführung machte auffallend wenig Gebrauch von der Orgel als Begleitinstrument, deren Mitwirkung sich nach den Prinzipien, die Max Seiffert in so ausgezeichnete Weise in dem Aufsatze des Bach-Jahrbuchs »Praktische Bearbeitungen Bach'scher Kompositionen« angestellt hat, zu richten schien. Oh man damit nicht etwas zu weit ging, scheint mir der Diskussion wert. Wenigstens sehe ich darin einen Grund, wenn man der Aufführung nachsagte, daß der trauliche Weihnachtscharakter des Werkes nicht genug zum Ausdruck gekommen sei. Vielleicht lag es aber einzig an der Registration, die kräftiger hätte sein müssen.

A. Henß.

**London.** On 2 January 1905 Henry J. Wood performed at Queen's Hall the 3 early Wagner *Overtures*, "Polonia", "Christopher Columbus", and "Rule Britannia"; all being *first performances in England*. They have one great merit in common, for which many of their sins may be forgiven them, they are bubbling over with life. They are crude, blatan, and even vulgar; but still, in virtue of this one quality they are lifted out of the category of mere exercises in composition. When he composed them, Wagner seemingly had a nervous dread of appearing too thoughtful, or of getting too near a subtle emotion. The world in which he moves is one of primitive feeling and unreflecting joy of life. Similarly his orchestral colours are glaring and crude, and singularly lacking in variety. Compared to his later work they are as a cheap oleograph is to a Titian. His harmonies are similarly conventional and limited, and the melodic invention itself is not on a much higher level. It is almost universally agreed that *Rule Britannia* is the least good of the three; but there is doubt as to which is the better of the two others. For myself, I prefer *Columbus*, because of the signs of striving after something deeper; and there is also an extraneous interest in tracing the resemblance between the frequently recurring fanfare and that of *Das Rheingold*, and in noting how the pictorial representations of the sea in the *Flying Dutchman* have grown from the germs found here. *Polonia* is a study in elementary contrasts of gaiety and grief, and timid suggestions of local colour. In *Rule Britannia*, the model of which is undoubtedly Weber's treatment of "God save the King" in the *Jubilee Overture* (though there the tune appears only

at the end), the handling of the chief melody is maladroit and hardly more than a mechanical playing with fragmentary phrases of it. But out of one of them springs one of the chief figures in the Kaisermarsch, and the chromatic second theme is the most interesting thing in all the three works. Yet as a whole this is the commonest in all respects of the Overtures. The works throw but very little light on Wagner's personality. What little they do show is rather perplexing, because they seem to reveal a temperament so strangely different from the Wagner we know, — except in respect of his intense vitality, and his love of the theatre, for all the works are dramatic in their essence. And finally perhaps the most curious reflection to which they give rise is that all of them were written after the Fantastic Symphony of Berlioz, — which is about 50 years nearer to us in sentiment. It remains only to be added that under Henry Wood the Queen's Hall Orchestra played the overtures with remarkable vigour and brilliancy.

Alfred Kalisch.

Wagner's 8 known independent overtures were as follows: — 1) In B flat minor, perf. under Dorn, Leipzig, 1830, W. being a youth of 17. 2) In D minor, perf. Leipzig, 25 Dec. 1831. 3) In C with fugue, perf. Leipzig, 30 April 1833, and Bayreuth 22 May 1873. 4) To Rampach's "King Enzo", composed and performed 1832. 5) "Polonia", composed at Leipzig 1832, perf. Palermo 1881. 6) "Christopher Columbus", composed 1835, perf. Leipzig Gewandhaus 1835, Riga 19 March 1838, and Paris 4 Feb. 1841. 7) "Rule Britannia" composed 1836, perf. Königsberg 1837, and Riga 19 March 1838. 8) "Faust", composed 1829, perf. Dresden 22 July 1844, rewritten in 1855, and since celebrated. Those thus performed here were 5, 6, and 7, running as to composition 1832—1836, the Leipzig, Würzburg, Magdeburg, Königsberg period (Wagner aged 19—23), during which "Die Feen" and "Das Liebesverbot" were written. The following conclusions arise from the bare facts: — a) It is a mistake to regard the 3 overtures as mere juvenilia. Whenever they were "written", neither of them was performed, and so probably finally left his hand, till 1835; and already in 1834 he had his own orchestra. They are in fact the work of a technically quite equipped musician. b) The total number of performances he secured for these orchestral works was extraordinarily small. c) The subsequent neglect has been absolute. "Polonia" was only once heard in semi-public shortly before his death, and the other 2 have been buried for about 65 years.

The Grand Duke Paulovitch Constantine, who is said to have driven the Poles into revolt, was expelled from Warsaw on 30 Nov. 1830. The avenger Ivan Feodorovitch Paskevitch in 1831 re-took Warsaw, and crushed the rebellion. Then countless Poles fled into Germany, and the first detachment of these reached Leipzig on 8 Jan. 1832. This was the origin of "Polonia". It was not played. In 1840 W. took the score in Paris to Duval, conductor at Théâtre de la Renaissance, where on 3 March 1840 was got up by Princess Czartoryska a charity-fête for refugees of another Polish outbreak. Duval, without performing kept it for 20 years, then lent it to Henry Litoff (1818—1891). He gave it to the cornet-player and opera-hall conductor J. J. B. L. Arban (1825—1889), who gave it to a copyist to make parts for one of the "Concerts de Casino". Not however performed, and again forgotten. In 1879 the elder Choudens bought the library of Léon Escudier (1821—1881), once manager of the Théâtre Italien, and therewith this score. He handed it to the conductor J. Et. Paudeloup (1819—1887). Wagner claimed it through his friend Nutter, received it in 1881, and performed the retrieved work, which he can never before have heard, at Palermo on his wife's birthday. — In 1834 Wagner obtained the conductorship of the Bethmann company, playing Magdeburg in winter, and Lankester, and Rudolstadt in summer. His friend Theodor Apel wrote a play "Christopher Columbus", to which this overture in 1835. The poetic basis thus described by Wagner: — "At the close of the Middle Ages a new impulse led the nations forth to voyages of discovery. The sea in turn became the soil of life; no longer the land-locked sea of the Hellenic world, but the ocean that engirdles all the earth. Good-bye to the old world; the longing of Ulysses back to home and hearth and wedded wife had mounted to the longing for a new, an unknown country, invisible as yet but dimly boded". The Thomas-Kirche organist C. A. Pohlenz (1799—1843) played it at Leipzig Gewandhaus Concert same year. Then by W. himself at Riga Schwarzhauptshaus on 19 March 1838 (along with "Rule Britannia"). H. L. E. Dorn (1804—1892), highly appreciative in "Zeitschrift für Musik", nevertheless remarked that "two-valved trumpets are kept in constant motion, their united parts covering 14½ closely written pages". This not much for a brace of parts in MS. The

publisher Moritz Schlesinger had it played by H. J. A. J. Valentino (1785—1866) at the Salle St. Honoré, Paris, on 4 Feb. 1841. Specht complimentary in the "Artiste". Berlioz silent in the "Journal des Débats". Henri Blanchard encouraging in the "Gazette Musicale". Wagner then sent score and parts to L. A. Jullien (1812—1860) in London for his Concerts de Société. Jullien declined, and returned through certain carriers Lafitte et Caillard. Wagner being unable to pay freight, that firm retained the parcel. Found much later in Paris. As to "Rnie Britannia", the history was given in full at V, 376 (June 1904), consequent on a report in "Times" of 16 May 1904 of the discovery of the autograph score at Leicester. The account since stated in a letter to the "Times" of 14 Oct. 1904, and copied in other papers, that Wagner handed the score to the London Philharmonic in 1839, that the Directors returned it to his London lodgings, that the lodging house-keeper sent it by post to Paris, and that there Wagner could not pay the postage, is circumstantial; but requires verification, as the similarity with the (quite authenticated) case of "Columbus" above creates suspicion of a mistake between the 2 cases.

It was stated regarding "Britannia" in "Musical Times" of 1 June 1904 [page 372], "it has long been known to a small circle that a set of orchestral parts of the overture is in the possession of a private collector in London". He has both score and parts of the 4 overtures "Enzio", "Polonia", "Columbus" and "Britannia". Hermann Mannsfeldt (1833—1892) was long Kapellmeister at the Gewerbehaus, Dresden; then one year at the Konzerthaus, Leipzigerstraße, Berlin; finally at the Kur-Kapelle, Ems, near Coblenz. At his death in 1892, a sale-catalogue of his library was circulated, and it contained the above-named MS. scores and parts; doubtless handed by W. to him for performance, but cannot be at all traced when. Karl Meyder was conductor at Drury Lane Theatre under impresario Chatterton 1873—1879, at Buxton Pavilion (Derbyshire) 1879—1888, at the Konzerthaus, Leipzigerstraße, Berlin 1888—1897; since then has lived in England, and is now at 252 South Lambeth Road, London. He bought the above-named in 1892, and has kept them since in his library at Berlin. Consequent on the affair in May 1904, he had them brought to London. Henry J. Wood's Queen's Hall performances of 2 Jan. 1905 were from these, Gamble's Leicester score (which has no parts) remaining at Leicester. At the concert of 2 Jan. 1905 it was announced that Metzler and Co. of 40 Gt. Marlborough Street had acquired the exclusive rights of public performance and publication of the 4 overtures. It is understood that the rights were acquired from the Wagner estate, in June 1904 for "Britannia", in December 1904 for the others. C. M.

München. Am 11. Dezember beging der Münchner Orchesterverein, 1879 von kunstsinnigen Dilettanten begründet, das Fest seines 100. Konzerts, das am Vorabend eine ausgezeichnete, speziell aus diesem Anlaß unter Ausschuß der Öffentlichkeit gegebene Vorstellung von »Figaros Hochzeit« unter Mottl im Residenztheater brachte, während das Konzert selbst wieder, getreu den Traditionen des Vereins, aus einer Reihe erlesener seltener Werke bestand (u. a. Sinfonie von G. Gabrieli für Doppelorchester und Orgel; Bruckner's 150. Psalm für Chor und Orchester, eine Arie von Mozart mit obligater Violine). Bei dieser Gelegenheit sei daran erinnert, in welcher einzig dastehender Art der genannte Verein sich die Pflege älterer Musik angelegen sein ließ. Wo findet sich sobald wieder eine Vereinigung, die Dittersdorf'sche und Rosetti'sche Sinfonien, Werke von Gabrieli, Leo. Massini, Froberger, Purcell, Lully, Rameau und der verschiedenen Bach ständig auf ihren Programmen hat? Daneben wurden aber die Modernen nicht vergessen und viele junge Talente (Rich. Strauß, Schillings usw.) sehr früh schon gefördert, ehe sie der weiteren Öffentlichkeit bekannt wurden. Auch eine Reihe szenischer Aufführungen in höchster Stilvollendung veranstaltete der rührige Verein. Zu erwähnen sind da namentlich die prächtigen Darstellungen der Gluck'schen »Maenkönigin«, Boieldieu's Singspiel »Les voitures versées«, Händel's »Acis und Galathea«, Rameau's »Plateau« und zuletzt Rousseau's »Pygmalion« nach der Originalpartitur. Möge der Verein, der so ein wichtiges Bindeglied zwischen Praxis und Musikwissenschaft sowohl wie zwischen Künstlern und Dilettanten bildet, seine schönen Bestrebungen eifrig fortsetzen und auch in anderen Städten bald Nachfolger erhalten. Edgar Istel.

Paris. Avant de parler des concerts, je signalerai à l'Opéra-Comique la 1000<sup>e</sup> représentation de *Carmen* (23 décembre), le chef-d'œuvre de Bizet qui, lors de sa création, en 1875, n'obtint presque aucun succès. Mais depuis . . . Et la 500<sup>e</sup> de *Manon*. — Tandis que M. Colonne parcourait triomphalement l'Amérique, ces deux derniers mois, M. Gabriel Pierné l'a remplacé au pupitre du Châtelet. Sous sa direction ont été entendues la suite des Symphonies de Beethoven, le Songe d'une nuit d'été, de Mendelssohn, la Cantate pour tous les temps, de Bach; dans la direction de ces différentes œuvres, M. Pierné a montré que, de jour en jour, il devient plus maître de son orchestre auquel il communique son ardeur juvénile. Son interprétation des Symphonies est toujours intéressante, personnelle sans exagération, bien qu'on puisse discuter certains de ses mouvements et lui reprocher parfois quelque lourdeur. Au cours de ces dernières semaines, M. Pierné a dirigé en outre un certain nombre d'œuvres nouvelles et, d'abord, sa transcription pour orchestre, très fouillée, très sérieusement écrite du Prélude, choral et fugue, de son maître César Franck; puis une Etude symphonique de M. Charles Koechlin (d'après un poème de la Nordsee de H. Heine), composition bien confuse, mauvaise imitation de M. Debussy; une Suite d'orchestre de M. Enesco, où le quatuor dominant tous les autres instruments, donne à cette composition une allure tzigane qui n'a point déplu, surtout après la naugense Etude de M. Koechlin; deux mélodies de M. Philippe Gaubert, l'excellent flûtiste que la Société des Concerts du Conservatoire vient d'élire comme son second chef; enfin, nouveauté vieille d'un siècle et demi, des fragments des Indes galantes, « ballet héroïque » de Rameau, dont M. Dukas a reconstitué la partition originale. Depuis quelque temps, grâce aux efforts faits par l'éditeur Durand en vue de donner une grande édition critique des œuvres du vieux maître, Rameau n'est plus tout à fait un inconnu; il sort peu à peu de l'ombre où son grand successeur Gluck l'avait rejeté; et ce n'est pas sans surprise qu'on aperçoit que Rameau n'est pas si archaïque, ni si loin de Gluck qu'on se le figurait; et que sa réputation de tragique lyrique n'était pas surfaite. Encore quelques exhumations dans le genre de celle-là, et peut-être un théâtre parisien se risquera-t-il un jour à reprendre un ou deux actes du vieux Rameau.

Aux Concerts Lamoureux-Chevillard, à côté des grands classiques et des modernes vénérés à leur égal, Liszt se fait peu à peu la place qu'il mérite et que, jusqu'ici, on s'était refusé à lui octroyer. M. Chevillard a déjà repris cette année la Faust-Symphonie et les Préludes; il annonce pour les mois prochains les Faust de Berlioz et de Schumann, la Symphonie domestique de Strauß, des Variations d'Elgar, Trois Esquisses symphoniques de Debussy, la III<sup>e</sup> Symphonie de M. Albéric Magnard.

Dans la même salle du Nouveau-Théâtre, M. Alfred Cortot fait entendre sa nouvelle « Association ». Le concert d'inauguration eut lieu le 1<sup>er</sup> décembre, avec l'ouverture du Vaisseau-fantôme, des fragments de Parsifal (3<sup>e</sup> acte), l'Hymne à la Justice, de M. Albéric Magnard, le Poème de l'Amour et de la Mer, de Ernest Chausson (chanté par M<sup>me</sup> G. Leblanc-Maeterlinck) et la Faust-Symphonie de Liszt. Cette dernière œuvre fut particulièrement bien exécutée sous la direction du jeune kapellmeister dont l'orchestre n'a pas encore atteint la cohésion nécessaire, mais qui, étant composé d'éléments excellents, ne peut manquer d'y parvenir. Une audition de la Messe solennelle de Beethoven (23 décembre) a déjà fait remarquer un notable progrès.

Les concerts de musique de chambre ne sont pas encore bien nombreux. La Société Philharmonique, qui entre dans sa quatrième année, a repris ses séances le 29 novembre avec le Quatuor russe; puis sont venus MM. Pugno et Thibault, Harold Bauer et Pablo Casals, Ernesto Consolo et Kreisler. Au mois de mars, Joachim viendra y exécuter les 17 quatuors de Beethoven. J.-G. Prod'homme.

Prag. Der Sinn für die historische Seite der Musik regt sich auch bei uns immer mehr. Und das Erfreuliche an dieser Erscheinung ist, daß an der Spitze der Bewegung unser altberühmtes Konservatorium steht, also eine Lehranstalt, die ihren Zöglingen durch historische Schülerabende ein besseres Verständnis für die geschichtliche Entwicklung der Musik beibringen möchte. Der erste der vier in Aussicht ge-



genommenen Abende war der Familie Bach gewidmet. Der Reihe nach wurden zu Gehör gebracht Werke von Johann Heinrich Bach, dem Urgroßvater Sebastian's, Johann Christof, Johann Michael, Johann Sebastian, Johann Bernhard Wilhelm Friedemann, Karl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich, Johann Christian und Wilhelm Friedrich Ernst<sup>1)</sup>. Die Ausführung sämtlicher Kompositionen hatte man den Schülern des Konservatoriums anvertraut. Johann Sebastian Bach war unter anderem auch durch ein entzückendes Trio für Flöte, Violine und Klavier vertreten, das den ernsten Thomaskantor von seiner liebenswürdigsten Seite zeigt. Die Naivität und rein spielerische Ausgestaltung der anmutigen Themen erinnern lebhaft an den im häuslichen Kreise musizierenden Familienvater, der einmal zur größeren Bequemlichkeit den Staatsrock auszieht und in Hemdärmeln mit seinen Buben Kammermusik treibt. Ganz besonderes Interesse erweckten Kompositionen Johann Christophs und Johann Christian's, die mit ihrem galanten, zierlichen Stil geradenwegs zu Haydn und Mozart hinüberleiten.

Viel breiter angelegt, weil eben für die Öffentlichkeit bestimmt, war das historische Konzert des Gesangsvereins »Skroup«. Die markantesten Erscheinungen von den ältesten Zeiten bis zu Heinrich Schütz wurden in größtenteils gut gewählten Typen vorgeführt. Der altgriechische Apollhymnus, die Sequenz *media vita in morte sumus* von Notker Balbulus, der altenglische Kanon *summe is comen in*, eine dreistimmige Motette von Adam de la Hale, *O rosa bella* von Dunstable, ein Chanson von Dufay, ein vierstimmiger Chor von Paul Hoffheimer, ein Madrigal von Orlando Lasso, ein dreistimmiger Chor von Palüstrina *Jesu rex admirabilis*, ein Chor von Thomas Morley, ein Chor von Mareuzio mit hervorragend gelungenen Tonmalereien, ein fünfstimmiger Chor von Gastoldi, je ein Chor von Johann Hermann Schein und Luigi Rossi, ein Fragment aus der Matthäus-Passion von Heinrich Schütz. Auf dem Programm standen auch drei Chöre alter tschechischer Tonsetzer, deren Werke aber von einer nationalen Eigenart nicht eine Spur haben, und zwar ein vierstimmiger Fastenchor von Johann Trajan Turnovsky (1574), eine sechstimmige Motette von Christoph Harrant von Polschitz (1564—1621) und ein sechstimmiger Weihnachtschor von Weuzl Karl Holau Rovensky (1693). Jan Brauburger, der geistige Urheber dieses Konzerts, legte dem Publikum auch einen sehr brauchbaren Konzertführer vor, indem er jede einzelne Komposition mit ein paar Worten kurz charakterisierte. Nur hätte er auch die Quellenwerke angeben sollen, denen die einzelnen Stücke entnommen waren. Brauburger wirft bei der Besprechung des Chores des Johann Trajan Turnovsky die Frage auf, ob erst Zvonár dieses Stück für Männerchor bearbeitet habe, oder ob es nicht schon im Original für Männerchor gesetzt worden sei. Die Frage kann gewiß eindeutig beantwortet werden; es klingt nicht recht glaubwürdig, daß Trajan im Jahre 1574 einen Männerchor soll geschrieben haben, und wir dürfen mit Sicherheit annehmen, daß auch dieser Chor im Original keine Besetzung hatte, die von anderen Chorwerken aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verschieden war.

Für die Wiederbelebung des zur Laute begleiteten deutschen Volksliedes setzte sich Robert Kothé, der bekannte Lautenspieler aus München, ein, der in der meisterhaften Bearbeitung des Münchner Kammermusikers Heinrich Schorner wahre Schätze der deutschen Volksliedliteratur aufdeckte. Ich möchte nur das »Susani« erwähnen, das geistliche Trinklied »in den Rosen«, die beiden Minnelieder »all mein Gedanken« und »drei Laub auf einer Linde«, »Feinsliebchen, du sollst mir nicht barfuß gehn«, »der Tod von Basel«, »die schwarzbraune Hexe«, »der Streit zwischen Wasser und Wein«, »es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht«, »muß ich denn zum Städtele hinaus«, »spinn spinn meine liebe Tochter«, die »Vogelhochzeit« usw. Volkslieder zur Laute zu singen ist gewiß eine Kunstübung, von der in nächster Zeit wohl noch viel geredet und geschrieben werden wird, weil sie das dem Volke nicht überall zugängliche Klavier ausschaltet und sich an die handlichere Laute als Begleitinstrument hält. Die

1) Die einzelnen Werke siehe »Aufführungen älterer Musikwerke« Heft 2 der Zeitschrift.

Wiederbelebung der Volkslieder bedeutet in der Tat einen nicht hoch genug anzuschlagenden Gewinn, und man staunt immer wieder von neuem, welche unverwelkte Kraft, welcher Humor und ein wie tiefes Gemüt in allen diesen alten Sachen steckt und wie sie noch immer unverblüht wirken als wie am ersten Tag.

Der modernen Liedkomposition weichte sich der treffliche Gesanglehrer des Leipziger Konservatoriums Oskar Noë, der in einem vom Dürerbund veranstalteten Hausmusikabend hier noch nicht öffentlich gehörte Lieder von Hugo Wolf, Theodor Streicher und Siegmund von Hausegger sang.

Auch die beiden Wunderknaben, Franz v. Vecsey und Mischa Elmann traten auf. Vecsey im Neuen Deutschen Theater, Elmann bei den tschechischen Philharmonikern. Schon etliche Tage vor dem Konzert Elmanns prangten an den Straßentafeln Plakate mit der fettgedruckten, weithin sichtbaren Bemerkung: »Der Sieger über Vecsey«. Um Himmelswillen! Handelt es sich denn um die Anstellung von Pferden, die in irgendeinem Wettrennen mit einem Preis ausgezeichnet worden sind, oder gar um die Konkurrenz von Motorwagen?

Im Neuen Deutschen Theater wurde als Novität »Der Kohold« von Siegfried Wagner mit Erfolg aufgeführt. Ernst Rychnovsky.

Wien. Zum erstenmal wurde heuer der Versuch gemacht, neben der Hofoper ein Opernunternehmen kleineren Stils ins Leben zu rufen, eine Volksoper, deren Zweck und Aufgabe es sein soll, besonders kleinere Opern, denen man einen intimeren Rahmen geben soll und kann, die Spielopern des älteren Repertoires anzuführen. Ein solches Unternehmen war schon seit langen Jahren ein Herzenswunsch der Theaterdirektoren, der sich nun am Jubiläumstheater glücklich zu erfüllen scheint. Das hängt an erster Stelle damit zusammen, daß man einen ausgezeichneten Dirigenten mit dem Temperament fürs Theater gesucht und in Alexander von Zemlinsky gefunden hat. In kaum vier Monaten wurden sieben Opern mit einem neuen Personal und einem neuen Orchester aufgeführt, darunter Martha, Freischütz, Barbier von Sevilla, Zar und Zimmermann.

Neben dem Theater hat die Konzertsaison, vielleicht die interessanteste, die Wien seit Jahren erlebt hat, mit voller Kraft eingesetzt. Die ersten wichtigen Konzerte galten dem Andenken des jüngst verbliebenen Anton Dvořák. Vier Konzerte waren ihm völlig gewidmet; die Musikfreunde, deren Gesellschaftskonzerte heuer zum erstenmal unter der Leitung des Hofoperkapellmeisters Schalk stehen, haben an ihrem ersten Abend das Requiem mit dem wunderbar schönen Recordare aufgeführt, Professor Eduard Gärtner in seinem Konzert dem toten Komponisten einen Kranz aus seinen schönsten Liedern gewunden, das böhmische Streichquartett seinen ersten Abend natürlich zu einer Dvořákfeier gestaltet, und im Tonkünstlerverein bekam man das etwas abgeblaßte Bläseroktett zu hören.

Die Philharmoniker haben ihr unglückseliges Gastdirigentsystem vom vorigen Jahre jetzt glücklicherweise vereinfacht und auf zwei beschränkt, auf Mottl aus München und Muck aus Berlin. Das ist besser als im Vorjahr, aber noch lange nicht gut, denn in der Hast des Einstudierens und im Zwiespalt der Leitung liegt die Unmöglichkeit einer besonnenen und bewußten Programmbildung. Wie oft soll man es den Philharmonikern wiederholen, daß es für sie nur einen, nur den einzigen Dirigenten gibt?

Die charakteristische Farbe gibt jetzt dem ganzen Konzertwesen in Wien endlich nicht der Personenkult mit dem interpretierenden Künstler, sondern der wachsende Reichtum an neuen Werken, an neuen schaffenden Künstlern. Vielleicht noch nie hat man in Wien, dem Zentrum der Konservativität, in so kurzer Folge so viel Neues geduldet und anerkannt. All die neuen Kräfte und Ideen, die sich in der modernen Musik regen, alle Richtungen in einen großen Kreis zu binden, dem Künstler Gelegenheit zu geben, sein Werk zu hören, dem Publikum das kennen und verstehen zu lernen, was der Künstler der Gegenwart will und schafft, zu diesem Zweck hat sich eine Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien gebildet. Von den Zielen und dem Wert dieser Vereinigung für Kunst und Künstler zu sprechen, müßte zu weit führen. Es dürfte, um das Programm im allgemeinen zu präzisieren, genügen, die Namen der leitenden Persönlichkeiten der Ehrenpräsidenten und Präsidenten zu nennen:

Gustav Mahler, Richard Strauß, Alexander von Zemlinsky, Arnold Scheuberg. In vier Orchester- und drei Kammermusik/Liederkonzerten soll die Auslese der eingereichten (ca. 800) Novitäten aufgeführt werden. Zwei Konzerte wurden bereits gegeben, darin die dionysische Phantasie von Hans Egger, feurig und warm in der Idee, in der Darstellung manchmal noch überstürzt, ein Klaviertrio von Hans Pfitzner mit einem langatmigen, deutschen Adagio und einem sehr feinen Scherzo, Lieder von Gerhard von Kienßler und Rudolf Hoffmann, die des ersten ein seltsames, originelles Werk, ein Zyklus von fünf Gesängen auf eigene Dichtungen, die des anderen Stimmungsbilder einer warmen und innigen Empfindung. Alle im ganzen junge Künstler mit dem höchsten Willen und werdendem, lebensvollem Können.

Mit den Werken, die diese Vereinigung aufführt, und indirekt durch ihre Existenz allein, kommt eine junge, frische und lebendige Bewegung in unser Musikleben. So ist es sicher kein Zufall, sondern gewiß eine in der Notwendigkeit dieser Strömung gegründete Unabsichtlichkeit, wenn gerade jetzt und gerade in so unmittelbarer Folge, ein Zyklus von Werken Gustav Mahler's und Richard Strauß' von allen großen Orchesterinstituten aufgeführt wurde. Von Richard Strauß kamen die Sinfonia domestica (Vereinigung schaffender Tonkünstler), Don Quixote (Konzertverein), Ein Heldenleben (Philharmoniker), von Gustav Mahler die I. Sinfonie (Konzertverein), die III. Sinfonie (Gesellschaftskonzert) zur Aufführung und in Bälde wird ein Liederabend mit Orchester (Vereinigung schaffender Tonkünstler) abgehalten werden. Zwei Persönlichkeiten treten da einander entgegen, die beide in ihrem Stil bereits auf dem Höhepunkt sind. Verschieden sind die Prämissen ihrer Kunst in Idee, Inhalt und Form. Richard Strauß ist trotz Programmmusik und unterlegter Idee mehr der absolute Musiker, der souveräne Beherrscher der Form, der große Artist in der allerweitesten Bedeutung. Gustav Mahler gibt im höchsten Sinne das, was die Romantiker den poetischen Inhalt einer jeden Kunst, in Dichtung, Malerei, Musik, nennen. Vielleicht sein tiefstes und persönlichstes Werk ist die hier zum erstenmal angeführte und mit größtem Jubel begrüßte III. Sinfonie. Der erste Satz von gigantischem Bau, beginnt in derselben Stimmung, die eine unermesslich weite und großartige Landschaft gibt. So ist die ganze Sinfonie, ungeheuer groß in der Konzeption, dem ergehaltigsten Naturgefühl entsprungen. Auch im vierten Satz ist das Altsolo über dem Nachtlied von Zarathustra »O Mensch, gib Acht«, nur ein Mittel zur Darstellung der Naturstimmung, die den Menschen in stiller Nacht umfließt, und nicht ganz das tiefe persönliche Programm Nietzsche's.

E. Bienenfeld.

## Aufführungen älterer Musikwerke.

Anber: Das eiserne Pferd (Berlin, Opernhaus).

J. S. Bach: Magnifikat (Elberfeld, Konzertgesellschaft); in Bearbeitung v. Franz u. Schalk (Wien, Gesellschaft d. Musikfreunde.). Weihnachtsoratorium (Paris, Schola cantorum); Bachfest, Bethlehem i. Pa.; M.-Gladbach, Cäcilia; Elberfeld, Konzertgesellschaft). II. Teil desselben (Berlin, Reimann). Solokantate »Herr wie du willst« (Berlin, Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, Reimann). »Schlage doch, gewünschte Stunde« (Frankfurt, Rühl'scher Gesangver.). Kantaten »Sie werden aus Saba alle kommen« (Berlin, Reimann). »Ich hatte viel Bekümmernisse« (Paris, Colonnekonzert). »O Ewigkeit, du Donnerwort« (Berlin, Orgelkonzert v. Irrgang). »Wie schön leuchtet der Morgenstern«, »O Jesu Christ, mein's Lebens Licht«, »Gott, der Herr, ist Sonn« (Bachfest, Bethlehem i. Pa.). »Gottes Zeit« (Frankfurt, Rühl'scher Gesangver.). Lieder »Bist du bei mir«, Gebet, Todessehnsucht (5. Rheinisch-Westf. Organistentag). Motetten »Singet dem Herrn« (Manchester, Hallé-Konzert). »Jesu meine Freude« (Leipzig, Motette). Konzert C-dur f. 2 Klar. (Dresden, Mozartverein; Köln, Konservatorium). Orchester-

suite D-dur I (Wien, Gesellsch. d. Musikfreunde). Violinkonzert E-dur (Laibach, Philharmon. Gesellschaft). Flötensonate (Dijon, Comité Rameau, Phil. Ganbert). Suite H-moll (München, Konzert Schnéevoigt). Suite C-moll f. Vcll. solo (Dresden, Mozartverein, Klengel; Wien, Klengel). 5 Suitensätze, für kleines Orchester übertragen, v. L. Hess (Dortmund, Philharmonisches Orchester). I. Brandenb. Konzert (Baden-Baden, Städtisches Orchester). II. Brandenb. Konzert (Düsseldorf, städt. Musikverein). III. Brandenb. Konzert mit Air a. d. D-dur-Suite (Aachen, städt. Orchester). IV. Brandenb. Konzert (Teplitz, Philharmonie). Konzert f. 2 Viol. (Gera, Volkskonzert; Metz, Konzert-Verband; Saarbrücken, Gesellschaft d. Musikfreunde). Hirtenmusik a. d. Weihnachtsoratorium (Frankfurt, Museums-Gesellschaft). Sonate Es-dur f. Orchester bearb. v. H. H. Wetzlar-New York (Heidelberg, Bachverein).

L. Bossi: 3- u. 4st. Chor a. d. Oper »Orfeo«, bearb. v. Branberger (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Guil. Costley (Organist von Karl IX.): Allon, gay bergère (Antwerpen, Orchestervereinigung).

Donizetti: Lucrezia Borgia (Leipzig, Stadttheater).

Dowland: »Süßes Lieb« (Berlin, Hochsch. f. Musik).

Dnnstable: »O rosa bella« 3st. (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Eccard: »Maria wollt zum Heiligtum« und »Übers Gebirg Maria ging« (Bielefeld, Musikverein).

Gnill, du Fay: Chanson v. alten Tronbadour, 9st. (Prag, Gesangver. »Škroup«).

John af Fornsete: 6st. Canon »Sumer is cumen in« (Prag, Gesangver. »Škroup«).

J. W. Franck: »O du mein Trost« (Bielefeld, Musikverein, Fran Hövelmann-Tornauer).

C. Freundt: »Uns ist gebor'n ein Kindelein« (Bielefeld, Musikverein).

Friedrich II.: Sonate Nr. 106 f. Flöte (Magdeburg, Tonkünstlerverein).

G. Gastoldi: 5st. Balletto »Fröhlich will ich leben« (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Glück: Iphigenie auf Tauris, in Bearb. v. R. Strauß (Weimar, Hoftheater). Ballettsuite, bearb. v. Mottl (Naumburg, Winderstein-Orchester). Orphens, in Konzertform (Heerenveen, Gemischter Chor).

Grétry: Chor a. »Céphale et Procris« (Genf, Konservatorium).

Griechische Musik: Altgriechischer Apollhymnus, bearb. v. O. Fleischer (Prag, Gesangverein »Škroup«).

Adam de la Hale: 3st. Motetus (Prag, Gesangverein »Škroup«).

Händel: Messias (Regensburg, protest. Kirchenchor). Judas Maccabäus (Haag, Toonkunst-Gesellschaft; Brüssel, Gevaert). Ouverture z. »Feuermusik« (Wien, Gesellsch. d. Musikfreunde). Concerti grossi: H-moll (München, Musikal. Akademie). G-dur bearb. v. Seiffert (Rostock, Konzertverein, auch in der Matinee). G-moll (op. 4 Nr. 1) (Worcester, Philharmonie Society), Nr. 2 (Goslar, Musikverein), Nr. 3 (Leipzig, Volkskonzert; Magdeburg, Winderstein; Wien, Konzertverein). Violinsonate A-dur (Baden b. Wien, Trio Soiree Fr. C. Januschke).

Haydn: Jahreszeiten (Köln, Gürzenich-Konzert; Cäcilienverein Sondershausen).

Hermanus Contractus: Antiphonie »Alma redemptoris« als Männerchor (Brünn, Lehrerverein).

Paul Hoffheimer: »O Liebesqual«, 4st. (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Jannequin: La bataille de Margnan (Antwerpen, Orchestervereinigung).

Orlando di Lasso: 5st. Madrigal »Die Liebe quält mein Herz« (Prag, Gesangverein »Škroup«).

Lortzing: Hans Sachs (Königsberg, Stadttheater). Opernprobe (Leipzig, Stadttheater).

Marenzio: 4st. Madr. »Sieh die schönen Vögelein« (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Monteverdi: »Lasciatemi« a. »Arianna« (Madrid, Sociedad Filarmonica).

Th. Morley: Canzonett, 3st. (Prag, Gesangver. »Škroup«). Tanzlied »Fen'r, Fen'r« (Berlin, Hochschule f. Musik).

Mozart: Bastien und Bastienne (Rotterdam, Musikverein »Mozart«). Rezitat. u. Arie »Alcandro lo confesso« K. V. 294 (Dresden, Mozartverein, Frau Welti-Herzog).

Konzert C-dur für Harfe (Dresden, Konservatorium). C-moll-Messe (Danzig, Singakademie; Emmerich, städt. Gesangverein). Konzertino f. 2 Viol. (Wien, Gesellsch. d. Musikfreunde). Adagio und Fuge C-moll f. Streichorch. (Wien, Sinfoniekonzert F. Löwe). Hafluer-Serenade (Antwerpen, Orchestervereinig.). Sonate D-dur f. 2 Klaviere (Dessau, Kammermusik). Eine kleine Nachtmusik (Kroneburg, Philharm. Orchester). Serenade (Wien, Konzertverein). Sonate E-moll f. Klav. u. Viol. (Leipzig, Stavenhagen-Berber). Souate A-dur f. Klav. (Leipzig, R. Goodson).

Cristof Harant van Pollic (1564—1621): 6st. Motetto »Qui confidunt« (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Purcell: »Golden Sonata« (Oxford).

Rameau: Ballett-Suite, bearb. v. Mottl (Karlsruhe, Hoforchester). Les Indes galantes, gekürzt (Cäcilienverein Kopenhagen). Ballett-Suite aus L. I. g. (Paris, Colonnekonzert). Castor und Pollux II. Akt (Paris, Schola cantorum). Ballett-Suite a. Castor u. Pollux, v. Gevaert bearb. (Montreux, O. Jüttner). Chor a. Les Fêtes d'Hébé (Genf, Konservatorium).

Wenzel Karl Holau Rovensky (1693): 6st. »Kaleda« (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Schein: Duett (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Schütz: Fragment a. d. Matthäuspasion f. Soli u. 4st. Chor (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Jan Trajan (1574): 4st. Fastengesang (Prag, Gesangver. »Škroup«).

Vittoria: »O magnum« (Nantes, Kirchenchor Notre-Dame). 4st. Motette »O vos omnes« (Antwerpen, Orchestervereinigung).

Vivaldi: Konzert f. 3 Viol. (Köln, Konservatorium).

J. Ward: 6st. Madr. »Brich liebend Herz« (Berlin, Hochsch. f. Musik).

Waelrant: 4st. Madr. »Vaerwel myn Broeder« (Antwerpen, Orchestervereinig.).

## Vorlesungen über Musik.

**Berlin.** Dr. G. Münzer in der Lessing-Hochschule: Richard Wagner und der Ring der Nibelungen (mit Lichtbildern und musikalischen Erläuterungen). 8 Vorträge:

1. Geschichte des Werkes. — Wagner u. die Revolution. — Erster Entwurf des Werkes. — Vollendung der Dichtung. — Wagner und Liszt. — Erste Partituren. — Unterbrechung der Komposition. — Wagner u. M. Wesendonk. — König Ludwig. — Bayreuth. — Vollendung und Erstaufführung des Ringes.
2. Analyse der Dichtung und Musik. — Vorführung der Leitmotive und wichtigsten Stellen im Zusammenhang.
3. Szenerte und Darstellung in Bayreuth (Lichtbilder).
4. »Tendenz« des Werkes. Ring der Nibelungen und Parsifal.

**Dresden.** Eduard Reuß im musikpädagogischen Verein; Liszt als Kritiker.

**Köln.** Prof. Dr. Thode-Heidelberg im Saale der Lesegesellschaft: Die tragische Bühne von Bayreuth bzw. Das Gesamtkunstwerk Richard Wagner's. — Dr. G. Tischer in der literarischen Gesellschaft: Der Einfluß Goethe's auf die deutsche Liedproduktion. Dabei wurden (von Frau v. Othegraven) Lieder auf Goethe'sche Dichtungen von Reichardt, Zelter, Mozart, Beethoven, Schubert, Loewe und Wolf gesungen.

**Mainz.** Dr. F. Volbach: Cornelius als Dichter und Komponist.

**Manchester.** Hallé-Chordirigent R. H. Wilson: Die Geschichte des Oratoriums (mit besonderer Berücksichtigung Elgar's).

**Mannheim.** Dr. Mayer-Reinach im Mannheimer Altertumsverein: Friedrich der Große und die Musik. — Dr. Robert Tetsch-Heidelberg einen Vortragszyklus: Wagner's Weltanschauung in seinen Musikdramen.

Nürnberg. Frh. Dr. v. Pfordten-München: Hugo Wolf als Lyriker.

Paris. P. Aubry's Vorlesungen über: Der Gregorianische Gesang nach Inhalt, Form und Niederschrift. — Hellouin in der Ecole des Hautes études sociales: Le Noël français. Vortrag alter und neuerer Weihnachtslieder, ferner der »Noëls« von Daquin auf dem Clavecin.

Prag. Dr. R. Batka: R. Wagner und die moderne Oper. Dr. E. Rychnovsky im deutschen Fortbildungsverein: Musikgeschichte der klassischen Periode.

Wien. Dr. Max Dietz. 6 Vorträge: Die Ouvertüre von O. di Lasso bis Wagner.

Zürich. Musikdirektor Großmann im Verein der Schweizerischen Gesang- und Musiklehrer: Sammlung der Schweizer Volkslieder.

## Notizen.

Berlin. Für die Begründung eines musikhistorischen Seminars an der Universität sind vom preussischen Staat 4000 M bewilligt worden. Der jährliche Beitrag beträgt 800 M.

Die wichtige, der modernen Forschung zwar nicht mehr genügende Sammlung Wasielewski's von »Instrumentalsätzen vom Ende des XVI bis Ende des XVII. Jahrhunderts« ist im Verlag von Leo Liepmannsohn neu aufgelegt worden (Siehe beiliegenden Prospekt).

Eisenach. Das Geburtshaus J. S. Bach's ist von der Neuen Bachgesellschaft angekauft worden. In den Räumen wird ein Bach-Museum angelegt werden.

Kiel. Privatdozent Dr. Mayer-Reinach veranstaltet am 16. Februar im Anschluß an die bereits gemeldeten populären Vorträge in den Volkshochschulkursen über »Haydn, Mozart, Beethoven als Sinfoniekomponisten«, ein historisches Orchesterkonzert, in dem unter seiner Leitung neben je einem Werke von Mozart u. Beethoven die Händel'sche Agrippina-Ouvertüre (im Anschluß an die Vorgeschichte der Sinfonie), Haydn's Sinfonie »le midi« von 1761 und die Ouvertüre zu Holzbauer's »Günther von Schwarzburg« aufgeführt werden.

Leipzig. Dr. Alfred Dörfel, der verdienstvolle Musikhistoriker und ehemalige Custos der musikalischen Abteilung der Leipziger Stadtbibliothek, ist am 20. Januar, zwei Tage vor seinem 84. Geburtstage, gestorben. Besondere Verdienste hat sich der Verstorbene durch seine 1884 erschienene »Geschichte der Leipziger Gewandhauskonzerte« erworben, auf Grund welcher ihm von der philosophischen Fakultät Leipzig der Doktorgrad verliehen wurde. Bekannt ist Dörfel dann besonders durch seine vielen Ausgaben von Musikwerken geworden.

London. Regarding »Alceste« (VI, 165), the descents to hell, »vestibulum ante ipsum primisque in faucibus Orci«, or even farther, with return, are a universal conception.

Ojibwa, the N. American eponymous hero, thus went to the land of dead souls. In the Finnish Kalewala, (see Schiefer's German translation), Wainamöinen seeking a hidden charm crossed by a stratagem the river of death to the island of Tuoni and kingdom of Manala; but, refusing to eat or drink there, was able to return. Laodameia fetched back her husband Protesilaus. Dionysus fetched back his mother Semele. Herakles, as the last and greatest of his expiatory *āthoi* for Eurystheus, brought up Cerberus, showed him, and took him down again; but the dog unable to bear the light spot, whence the poison-plant ascends. The Attic Theseus endeavoured to bring up Persephone, and with difficulty escaped. Helmod would have fetched back Balder, but for Thökk (malice). Ulysses went to the clouded city of Cimmerian men, where deadly night stretches ever over wretched mortals. Christ himself descendit ad inferos. Sir Owain, knight of King Stephen, saw purgatory, and returned. Dante figured himself conducted by St. Bernard through the heavens, but by Virgil through hell. In the island of Lough Deargh in Donegal is still shown a cavern-entrance which leads to hell.

In article on "Music Piracy" *errata*, as follows: — In VI, 114, line 10 from bottom, for "formerly Sir Rob. Collier" read "second baron, son of Sir Rob. Collier". In VI, 116, line 9, for "Police Magistrate" read "King's Counsel, late Recorder of Dover". As to table on page 117, Sweden and Norway recently joined the Convention.

Messrs. Ricordi (265 Regent Street, London) offer £ 500 *prize* to British subject of British birth for *Opera with English words*, about 3 hours. Summary of libretto to be first submitted for approval by 30 June 1905. Opera by 31 Dec. 1906. Performance in Covent Garden Grand Opera Season 1907. The judges mostly foreigners, on the principle that when any eminent British composer adjudicates, the competition benefits only the junior ranks or an unrecognized stratum, for practically other eminent British composers will not then send in. The firm wishes to get the best work, from whomsoever.

British new book publications showed the following variations between 1903 and 1904: — Arts and Sciences, 413, 458; Belles Lettres, 284, 173; Educational, 650, 694; History, 482, 540; Poetry and the Drama 303, 309. Belles Lettres, or essays and monographs, are falling off, being taken up by the magazines; all the others increase.

With regard to Nicholson's "Keltic Researches" (see "Bücherschau") following extract from the "Antiquary" of June 1904 shows the received theory of formation of *Scottish Highland Gaelic*.

"The hitherto orthodox belief is that the people from whom the Scottish Gaels are descended were Irish colonists. So deep-rooted is this idea among the English-speaking people of Scotland, that for many centuries they have applied the term Irish (often disguised by the spellings, Earish, Earse and Erso) to the Gaelic language of the Highlands, and to those who speak it; for the simple reason that they or their ancestors regarded that language and that people as importations from Ireland. The same conclusion is arrived at by most historians, who maintain that in the V century a body of Gaels from Ireland (then known as Scotia) crossed into Argyll, of which they took forcible possession, and that during the next 4 centuries these immigrant Scots became masters of Central and Northern Caledonia, which in consequence became known to scholars as Scotia or Scotia Nova. Their Gaelic speech was styled *lingua Scotica*, — i. e. the speech of Scotia proper (Ireland). In the IX century they incorporated the Picts into their nationality, after long-continued warfare against them, and one of the Gaelic names for the Picts (*Plochdaich*) seems to preserve the memory of these earlier times, since it also signifies the plunderers. According to Skene, the Picts were a pre-Gaelic race, derived from the Netherlands".

With regard to the Ogham inscriptions the same Journal says there was also *Ogham bardic speech*. Thus: —

"Ogham is a Gaelic word signifying cryptic, and it has still this general meaning in the vernacular. Among modern scholars the term is often limited to the script thus named. But it was equally applied to a certain sacred language or jargon, artificially constructed from Old Gaelic, which was employed as early as the XII century by the Irish bardic caste, who had a special term to denote each of the various processes of fabrication. In 1886 Prof. Thurneysen drew attention (*Revue Celtique*, vii) to this Ogham speech, and pointed out that it was spoken by an Irish judge and canon who died in 1323. Prof. Kuno Meyer subsequently showed (*Journal of the Gypsy Lore Society*, II, 1891) that this identical jargon is still in use among the itinerant minstrels, tinkers, and other nomads of the British Isles. The term Ogham being general and not specific in its meaning, it does not necessarily follow that Ogham speech is related to Ogham script. As it happens however Dr. Ferguson has detected in some Ogham inscriptions examples of this practice of disguising words by the introduction of literary ingredients".

Regarding the "Church Hymns" reviewed in "Bücherschau", the *English hymnal topic*, historical and actual, calls for explanation. A "hymn" means, in ordinary language, sacred non-scriptural strophic metrical verse intended to be sung to music which is repeated and identical for each strophe. In the early Christian church, say before XI century, there was a non-scriptural Hymnarium as separate volume in the office-book. This was later absorbed into the Breviary. At the Reformation the old Breviary hymns were in England dispossessed. Then ensued under Puritan influence the era of metrical versions of the Psalms of David, authorized and included in the Prayer-Book (either "Old Version", Sternhold and Hopkins, 1561, or "New Version". Tate and Brady, 1696, or both bound there together). Then as a revival a few ori-

ginal hymns not taken from Holy Scripture were added and made a supplement to the authorized metrical Psalms, though without direct and express sanction for their use. Finally authorized separate Hymnals began to be adopted in Divine Service in the first half of the XIX century. This vast subject (10,000 original English hymns in last 150 years) can be perused sub voce "Hymn" in either of the great Encyclopaedias, or from various articles in Julian's "Dictionary of Hymnology", John Murray, 1892 (standard, but ill-arranged for purposes of reference). The Society for Promoting Christian Knowledge a religious-literary Society, originally rather Evangelical in aim) published "Psalms and Hymns" in 1852, the fore runner of its present "Church Hymns". — As regards *hymn-tunes*, for a long time the clergyman "gave out" the hymn-words, and the organist chose some familiar tune to use with it, — sung by the choir from notes or by ear, and by the congregation (if at all) by ear. Then ensued hymn-books with selected specific tunes attached to the words. Setting aside books consisting wholly or in great part of Scriptural Psalms, the earliest such English hymn-book proper with tunes was the "Hymnal Noted" by Helmore (Novello, 1853). Then followed "Hymns Ancient and Modern" by Rev. Sir H. Baker and others, high-church in aim, music edited by W. H. Monk (Clowes, 1861). Then as a rival the "Hymnary", music edited by Jos. Barnby (Novello, 1872). Then "Church Hymns", quasi-official, broad-church in aim, music edited by Sullivan (S. P. C. K.); see "Bücherschau". Lastly the "Wesleyan Hymn-Book", for Non-Conformists, music edited by Sir Frederick Bridge, published last June. These are typical. There are numerous others, e. g. for other denominations or parts of the kingdom. As a rule "Hymns Ancient and Modern" prevail mostly in London, and "Church Hymns" and the "Wesleyan Hymn-Book" mostly in the provinces. — Regarding the use of these books with music (2-stave short score, words below apart from the music), they have been conceived presumably by the clergy with a view to satisfying a congregational impulse. But they fail in that direction in 2 ways. First, the fact of exhibiting words and music on same page brings with it practically almost as many tunes as there are hymns, and so a multiplicity of tunes unknown to the congregation, in lieu of a few familiar. Secondly, it is an obvious yet persistent delusion to suppose that a tune duly harmonized for a mixed choir of ordinary compass can also and simultaneously suit a congregation. The latter always sing the top-line or melody, and as the majority of them are low-trebles or basses, they in fact cannot sing at all in the key so propounded. If on the other hand the accompanist lowers the key, the choir cannot sing their parts. It is true that in "Church Hymns", 60 tunes are now a revival of old low-pitch plain-chant or breviary tunes, noted for unison singing. But in the first place these tunes are quite unfamiliar to modern church-goers; and secondly the melody-line is given in the mediaeval 4-line stave, with squares, lozenges and ligatures, and with a C clef, — a notation obsolete and perfectly unintelligible for a Protestant congregation. As a result of all this, perhaps, as said by the reviewer, not one worshipper in 100 uses the edition with tunes. — It thus seems that the balance in the Anglican church between congregational and vicarious hymnody is in an extremely unsatisfactory state. The 2 things are in fact incompatible, and a book should be made for each method, according as each is to be adopted. C. M.

**Thomas William Taphouse**, b. 1838, † 8. Jan. 1905. Oxford music-seller, p. f. tuner, organist, owner of valuable musical library. Cf. *Samm.* IV, 225. Since 1888, member of Oxford City Council. Honorary M. A. from University in 1903. Died as Mayor of Oxford.

**München.** Die Kgl. Hof- u. Staatsbibliothek erwarb bei der Helbing'schen Versteigerung der Sammlungen aus Schloß Miltenberg die Meisterlieder-Handschrift des Hans Folz.

**Paris.** J. Chantavoine hat die in der K. K. Hofbibliothek Wien befindlichen, bis dahin unbekannten 12 Menuette für kleines Orchester von Beethoven (komponiert 1799 für eine Wohltätigkeitsredoute zum Besten der Pensionskasse der Künstler) im Verlage von Heugel & Co. »Au Ménestrel« im Druck erscheinen lassen.



**Rom.** Vatikanische Bibliothek. Der durch seine Forschungen auf kirchenmusikischem Gebiete, besonders der mittelalterlichen Sequenzenmelodien sehr verdiente Oxford-Gelehrte Prof. Bannister, M. A., hat in der Vaticana einen äußerst wichtigen und interessanten Fund gemacht. Es handelt sich dabei um eine Handschrift, datiert aus dem IX. Jahrhundert, welche das »Credo« enthält und zwar mit griechischem Text und darüber stehender lateinischer Übersetzung. Die Neumen dagegen sind — wie Bannister versichert — byzantinisch. Es handelt sich also offenbar um eines der ältesten Manuskripte, welche ein Datum tragen und einen griechischen Text zeigen; und das gilt besonders von einem Texte des Credo, welcher ja bekanntlich in die lateinische Kirche erst auf Veranlassung des heiligen Kaisers Heinrich II. († 1024) allgemein eingeführt wurde. Die Photographie dieses interessanten Dokumentes ist nach Appuldurcombe zur Verwendung für die neue vatikanische Ausgabe der Choralbücher den Benediktinern zugesandt worden.

Die Vatikanische Bibliothek gab die Erlaubnis, daß die musikalischen Handschriften (ca. 250 Werke) der Capella Sistina studiert werden dürfen.

**Straßburg i. E.** Der internationale Kongreß für gregorianischen Gesang wird vom 16.—19. August 1905 hier abgehalten werden unter dem Protektorat von Dr. Fritzen, Bischof von Straßburg. Zweck desselben ist die intensive Förderung der durch Pius X. angeordneten gregorianischen Restauration. Geplant sind wissenschaftliche Vorträge, praktische Unterweisungen und Musteraufführungen.

Das Lokalkomitee für den Kongreß besteht aus den Herren: Erzpriester, Domkapitular Kieffer, Lutz, Pfarrer in Rentenburg, Domorganist Dr. Mathias, Domchordirektor Viktori in Straßburg, Pfarrer M. Vogeleis in Behlenheim.

Das vorbereitende Komitee besteht aus den Herren:

Für Deutschland: P. Bohn, Gymnasialoberlehrer in Trier; R. Bornewasser, Direktor des Gregoriushauses in Aachen; Mgr. Cohen, Domkapellmeister in Köln; Fr. X. Engelhardt, Domkapellmeister in Regensburg; Dr. Fr. X. Haberi, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg; P. Raph. Meißner O. S. B. in Benzon; Prof. Dr. Müller, Paderborn; Dr. C. Weinmann, Stiftskapellmeister in Regensburg.

Für Österreich-Ungarn: C. Grunewald, Seminar musikprofessor in Raab; P. M. Horn, O. S. B., in Sekkau; J. Mitterer, Probst und Domkapellmeister in Bräun; Dr. Startl, Professor in Linz a. D.; Fr. Kersch, Domkapellmeister in Gran; Fr. Trop, Chorvikar in Marburg; Aug. Weirich, Domkapellmeister in St. Stephan in Wien.

Für die Schweiz: E. Rabond, Pfarrer in Siviriez; A. Waither, Domherr in Solothurn; J. Wüst, Stiftskaplan in Luzern.

Für Frankreich und Belgien: Delépine maître de Chapelle, Arras; Gastoné, prof. à la Schola Cantorum, Paris; Moissenet, directeur de la maîtrise, Dijon; Sossou, chanoine à Namur; J. Pothier, Rme abbé Dongelberg.

Für Italien: A. P. Dom Amelii, Monte-Cassino; Mr. Ginlio Bas, redattore, Roma A. P. J. B. Grosso, Salesiano, Torino; Mgr. Vasoni, canonico a Milano.

## Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

(Die mit † bezeichneten Schriften werden besprochen werden.)

**Altmann, Wilhelm, Richard Wagner's Briefe nach Zeitfolge und Inhalt. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte des Meisters. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. gr. 8°. VIII und 560 S. # 9,—.**

Das Buch ist bei der Stellung und noch mehr bei der Art der Betrachtung, die Wagner gegenüber eingenommen wird, sehr wichtig und nützlich. Es ermöglicht die kurze Orientierung über sämtliche bis dahin veröffentlichte und sehr viele bis dahin unveröffentlichte Briefe W.'s, die auszugweise nach Art der mittelalterlichen »Re-

gesten« mitgeteilt und nach ihrer Entstehung geordnet sind. Das Buch ist ein Nachschlagewerk mit sehr viel neuem Material, so daß es sich wirklich um einen »Beitrag« zur Biographie W.'s handelt. Sehr wichtig sind besonders die Briefe an R. Schumann, aus denen hervorgeht, daß Wagner überaus ernsthaft versucht hat, mit Schumann, dem Redakteur der »Neuen Zeitschrift für Musik« in ein engeres künstlerisches Verhältnis zu treten. Seine Einladungen, ihn in Dresden zu besuchen, den Rienzi, Holländer, Tannhäuser sich doch anzuhören, sind geradezu dringend, wie aber scheint, von keinem Erfolge begleitet. Sehr zahlreich und interessant sind die Briefe an die Firma Breitkopf & Härtel, die über manches Neue Auskunft geben. Dadurch, daß der Herausgeber möglichst oft bei wichtigeren Stellen Wagner im Wortlaut zitiert, verliert das Buch sehr viel von der Trockenheit, die eigentlich in seiner Natur liegt. Da immer neue Briefe W.'s sich herausstellen, sind Ergänzungshefte beabsichtigt, so daß man immer auf dem Laufenden bleiben wird. Das Buch wird für die Wagner-Biographie tatsächlich unentbehrlich werden.

† **Breithaupt, R. M.** Die natürliche Klaviertechnik. Die freie, rhythmisch-natürliche Bewegung des gesamten Spielorganismus als Grundlage der »klavieristischen« Technik. Mit 12 Kunsttafeln, photograph. Aufnahmen (Hände berühmter Pianisten) und vielen Textabbildungen. # 7.—

**Church Hymns with Tunes.** Ed. by C. Harford Lloyd, assisted by Basil Harwood. London, Society for Promoting Christian Knowledge, 1904. New edition.

Published in 4 sizes without tunes (Long Primer demy 18mo, Small Pica small post 8vo, Pearl medium 32mo, Diamond medium 32mo), and 2 sizes with tunes (Nonpareil 8vo, Long Primer imperial 16mo). Also bound in a large quantity of styles. Hence very numerous prices. The clergy have half-price for a first order and for 12 months following. — The last 50 years have been distinguished in the annals of English parochial worship for activity in what may be termed musical hymnology; exemplified by the publication of various collections of hymns combined with specially allotted tunes, printed in 4-part harmony in short score of 2 staves. Of these collections, the present has been one of the most successful; its most formidable rival

having been its immediate predecessor in date of origin, namely "Hymns Ancient and Modern". What was practically the first edition of "Church Hymns" was the same Society's "Psalm and Hymns for Public Worship, with appropriate Tunes", published in 1863 under the musical editorship of the organist of Westminster Abbey, James Turle; and, as might be expected, is distinguished for dignified solidity in the selected tunes and their harmonies. Regarding English Psalmody and Hymnology generally, see "Notizen, London". The second edition, with the title "Church Hymns", (1874) was entrusted to the late Sir Arthur Sullivan, who, without disparaging that eminent composer, must be said to have infused into the work (to say the least of it) a far less austere character; the modern spirit peeping out even in the notation by the substitution of crotchets for minims. Appearances count for something, and the present musical editor, C. Harford Lloyd (Organist and Music-Director of Eton), is to be congratulated upon having reverted to the older form of notation; so far at all events as it appears to have been under his own control. — Musical editors of Hymnals seem to have acquired a prescriptive right to re-harmonize the tunes (generally those of older date) according to their own taste; and the present editor has availed himself freely of this privilege, and in most cases — notably in that of "Wareham" — with resulting improvement; but in the case of "St. Stephen" no good cause is shown for departing so widely from the original harmonies of its composer, the Rev. Wm. Jones of Nayland, as followed by Turle in the 1st edition, with the single exception of the avoidance of a pair of inexcusable consecutive fifths. — 60 hymn-tunes in this new edition consist of plain-chant tunes for unisonal use, edited by Basil Harwood (organist of Christ Church, Oxford). — The present edition makes really a new work, 250 hymns being thrown out, and 320 new brought in. — Two questions arise with regard to all these collections of hymns with tunes: — (1) What purpose are they supposed to serve? (2) Do they attain their object? In answer to the first question, most persons will say unhesitatingly "the promotion of congregational singing". Accepting this answer, it is not so easy to solve the second question. It may safely be affirmed that of any ordinary congregation, not one member in the hundred will be seen holding in hand the musical edition of their hymnal; and of that small percentage not more than one or two will be singing in a tone audible three yards away, unless the tune of the

moment is one of under a dozen familiar melodies such as the "Old Hundredth", or (for modern tunes) "Abide with me", which will be sung equally well by ear by many who have not the music before them. If the hymns for each Sunday were notified in advance, and if the congregation would take sufficient interest in the matter to study the music at home, and possibly also attend occasionally at a general practice in church or parish-room, the utility and sale of such musical editions of hymnals would be incalculably multiplied; but as yet members of congregations claim to sing in the presence of their Creator without taking even a fractional part of the trouble they would take in rehearsing for a village concert in the presence of the humblest of their fellow creatures; and consequently these musical hymnals are practically published for the use of Church choirs, — to whom this new edition of "Church Hymns" may unhesitatingly be recommended as a sound and musically manual.

A. H. D. Prendergast.

† **Cornelius, P.**, Literarische Werke. II.

Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblätter und Gelegenheitsgedichten herausgeg. von seinem Sohne Carl Maria Cornelius. 2. Bd. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1905. 8°. XIV, 823 S. M 8,—.

— — IV. Gedichte, gesammelt und herausgegeben von Adolf Stern. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1905. 8°. LII, 422 S. M 5,—.

† **Einstein, Alfred E.**, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert. Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte. 2. Folge, H. I. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. 59 S. Text und 60 S. Notenbeilagen. M 3,—.

**Fleischer, Oskar**, Neumenstudien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesangstonschriften. Teil III. Die spätgriechische Tonschrift. Berlin 1904.

Verlag von G. Reimer. 73 Seiten Text, 56 Tafeln photographischer Faksimiles und 43 Seiten Übertragungen. Preis 10 M.

Die beiden ersten Teile der F.'schen Neumenstudien haben eigentlich niemand recht heftig kritisiert. Schon lange vor ihrem Erscheinen, im Jahre 1891 oder 92, erklärte mir der selige Spitta, daß F. zwar den Neumenschlüssel gefunden zu haben glaube, daß er sich jedoch dabei im Irrtum befinde. Das war auch die Überzeugung aller, die aus eigener Kenntnis die 1895 und 1897 erschienenen Teile zu beurteilen vermochten. Nicht eine einzige Neumenaufzeichnung ließ sich nach den F.'schen Angaben übertragen, wenn sie nicht ebenso nach der bis dahin üblichen »komparativen Methode« erklärt werden konnte<sup>1)</sup>. Zudem war F. an den lateinischen Kirchengesang des Mittelalters ohne die notwendige liturgiegeschichtliche Vorbereitung gegangen; mit zahllosen Fäden hängen aber die mittelalterlichen Gesänge an ihrer liturgischen Umgehung, und ihre melodische Eigenart läßt sich ebensowenig wie ihre Notierung verstehen, wenn man nicht immer die mannigfachen liturgischen Funktionen vor Augen hat, in denen die Gesänge zu wirken berufen waren. Es handelt sich hier um eines der wichtigsten Prinzipien mittelalterlicher Musikforschung, dem freilich die Gelehrten (katholische nicht ausgenommen) bisher wenig Beachtung geschenkt haben, das sich aber als ungemein fruchtbar erweist, sobald man damit Ernst macht.

Auch konnte man an F.'s Studien tadeln, daß sie der äußeren Anschaulichkeit entbehren. Paläographische Veröffentlichungen pflegt man mit einem wenn auch noch so geringen Aufwand reproduktiver Darstellungen aus den alten Dokumenten zu versehen, um den Leser zu befähigen, zu den Denkmälern der alten Schrift in ein intimeres Verhältnis zu treten und an einigen Beispielen die Eigenheiten der verschiedenen Schrifttypen kennen zu lernen. Gerade die Fülle photographischer Faksimiles haben, wie bekannt, zum großen Teil den ungeheuren Erfolg der Paléographie musicale der Patres von Solesmes hervorgerufen.

Diese Mängel vermeidet der vorliegende dritte Teil und erweckt damit von vornherein ein gewisses Vertrauen. Der dies-

1) Dazu überraschen in F.'s Darstellungen zahlreiche Irrtümer und schiefe Auffassungen. Selbst die als ältestes lateinisches Neumendenkmal erklärten Zeichen im Codex Amiatinus in Florenz sind wenigstens um 200 Jahre zu früh datiert; und auf ihnen baut sich F.'s Entzifferung auf!

mal zu verarbeitende Stoff ist ein fast ausschließlich notenschriftlicher, ohne in die liturgisch-musikalische Formenlehre oder allgemeine Musikgeschichte überzugreifen, und die Hälfte der Arbeit reproduziert Dokumente in schönem, doppelfarbigem photographischen Abdruck und gibt dazu Übertragungen.

Die Lektüre der Schrift hinterläßt in gleicher Weise einen günstigen Eindruck. Zwar hätte die Einleitung über die bisherigen Forschungen zur mittelgriechischen Notation bedeutend kürzer gefaßt werden können, ohne nur einen einzigen wichtigen Gedanken einzubüßen; doch bewegt sich die Darstellung auf gesichertem Boden und ist methodisch. Sie gelangt auch zu einer wirklichen Entzifferung der in Betracht kommenden Notation.

Von den beiden notenschriftlichen Systemen der mittelalterlichen Griechen behandelt F. das jüngere, welches vom 14.—18. Jahrh. in Gebrauch war. Es ist in den Papadiken behandelt, wenig umfangreichen, meist für den angehenden Kleriker bestimmten Erklärungen der liturgischen Tonschrift. F. legt seinen Untersuchungen eine Papadike aus dem 15. Jahrh. zugrunde, die sich in der Universitätsbibliothek Messina befindet und im Originaltext und in Übersetzung mitgeteilt, sowie ausführlich erläutert wird. Es ist anzuerkennen, daß F. sich nicht bei der schon im 3. Bd. der Gerbert'schen *Scriptores* (S. 397) mitgeteilten Papadike beruhigt hat, sondern eine neue veröffentlichte; die Ausgabe Gerbert's ist schlecht interpretiert, auch ist die Version F.'s ausführlicher und infolge der Aufnahme der Tonzichen in den Text anschaulicher.

Schwierig sind die Fragen, die im 5. Kapitel behandelt werden; und hier wird, wie ich glaube, die Kritik einzusetzen haben. Der Zusammenhang des lateinischen Oktoechos mit dem mittelgriechischen ist längst erwiesen; daß dieser aber erst in der Karolingerzeit dem Abendlande bekannt wurde, läßt sich nicht mehr aufrecht erhalten. Das Zeugnis des Cassiodor (S. 41) ist irrelevant, denn zu seiner Zeit wurde der nachweisbar schon vorhandene lateinische Kirchengesang noch gar nicht in die theoretische Spekulation hineinbezogen. Die Kirchensänger waren keine Musikgelehrten, und diese standen außerhalb der liturgischen Gesangspraxis, nahmen daher auch keine Rücksicht darauf. Die Frage ist komplex und läßt sich nur im Zusammenhang mit der Entwicklungsgeschichte des liturgischen Gesanges lösen; insbesondere ist der griechische Einfluß im lateinischen Kirchengesang mehrmals, nicht erst im 8.—9. Jahrh. aufgetreten. Da der latei-

nische Antiphonengesang durch und durch auf den Oktoechos eingerichtet ist, dieser aber sich schon im 9. Jahrh. im Abendlande so selbständig entwickelt hatte, daß eine damals von den Griechen entlehnte neue Psalmsformel nicht mehr in die lateinische Tonartentheorie sich einfügen ließ und daher bis auf den heutigen Tag neben den acht Psalmtönen als *tonus irregularis* oder *peregrinus* figurirt, so muß seine Übernahme im Abendlande älter sein. — Wenn F. das *h* in den byzantinischen Oktavreihen mit *b* identifiziert, so ist das eine anfechtbare Deutung, für die kein Zeugnis vorliegt. Über die Formeln *Non-aucane* usw. hat schon vor fast 30 Jahren R. Schlecht Licht verbreitet, in den Choralvereinsbeilagen zur *Trierer Cäcilia*, 1876, in einer höchst wertvollen Abhandlung, die F., wie in Teil I (S. 112), so auch hier (S. 41) mit großem Nutzen hätte zu Rate ziehen können.

Nicht geringe Mühe hat F. auf die Deutung der »großen Zeichen« verwendet, die nicht der melodischen Aufzeichnung dienen. Das Dunkel, das über manchem dieser Zeichen liegt, wird sich vielleicht erst dann vollständig erhellten lassen, wenn einmal irgendwoher zuverlässige und detaillierte Angaben über den Betrieb der Cheironomie im griechischen Mittelalter zufließen. Sollten übrigens nicht einige darunter Abweichungen von der Diatonik bedeuten, in der Weise, wie ich sie demnächst für die älteren lateinischen Neumen nachweisen werde? Es lohnte sich sicher der Mühe diese Spur zu verfolgen. Jedenfalls ist die absolute Diatonik der frühmittelalterlichen Gesänge, an die auch F. zu glauben scheint, eine Konstruktion unserer Zeit, die um so mehr zurückweicht, je eindringender man die Quellen durcharbeitet.

Einige Bedenken stellen sich auch bei der Lesung des letzten Kapitels ein, in welchem F. die Metrik und Rhythmik in den mittelgriechischen Gesängen behandelt.

Als Ganzes verdient die neue Arbeit F.'s, die zum ersten Male in deutscher Sprache dem so schwierigen Gegenstande eine ausführliche und methodische Untersuchung widmet, alle Anerkennung und den Dank aller Freunde geschichtlicher Forschung. Ihr Verdienst wird durch die bei derartigen wissenschaftlichen Untersuchungen unvermeidlichen Unvollkommenheiten nicht geschmälert. Mit F. hegen auch wir die Überzeugung, daß eine intensive Inangriffnahme des jungfräulichen Feldes vieles zur sicheren Fundamentierung der abendländischen Musikgeschichte beitragen wird.

P. Wagner.

**Gasparini, Guido**, *Storia della Semiprofession musicale. Origine e sviluppo della scrittura musicale nelle varie epoche e ne' vari paesi*. Mailand, Ulric. Hoepli, 1905. kl. 8°. VIII, 317 S. Lire 3,50.

**Lehmann, Lilly**, *Studien zu Fidelio*. gr. 8°. 68 S. mit Figuren. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1904. M 2,—.

† **Mantuani, Jos.**, *Geschichte der Musik in Wien*. 1. Tl. Von den Römerzeiten bis zum Tode des Kaisers Max I. Mit vielen in den Text gedr. Ill. u. Notenbeisp., 2 Tafeln u. einem Anhang von 54 Musikstücken. [Aus: »Geschichte der Stadt Wien«]. IV und 340 S. Wien, A. Holzhausen. 1904. M 50,—.

**Martersteig, Max**, *Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert*. Eine kulturgeschichtliche Darstellung. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904, XVI und 735 S. M. 15.—.

Dieses hervorragende Werk enthält als 16. Kapitel von Seite 503—577 eine Abhandlung über die Geschichte der Oper unter dem Titel: Die Oper und Richard Wagner. Dem Umfange nach nimmt dieser Abschnitt im Verhältnis zum ganzen Werke einen geringen Raum ein, was der Verfasser auch gleich im ersten Satz dieses Kapitels selbst gesteht. Wenn aber versucht wird, und zwar alles Ernstes, die Oper in Zusammenhang mit der Schauspiellkunst zu bringen, so liegt hierin bereits ein bedeutender Fortschritt gegen früher, wo in ähnlichen Büchern die Oper oder überhaupt die Musik einfach ignoriert wurde. Einen Versuch, die Musik als kulturellen Faktor zu berücksichtigen, hatte vor einigen Jahren der Historiker Karl Lamprecht in seinem Buche »Zur jüngsten deutschen Vergangenheit«, unternommen, der aber als durchaus mißlungen angesehen werden mußte. Verfasser ist von der Wichtigkeit der Oper vollständig überzeugt, und der Satz »Als Erscheinung der sozialen Kultur spielt die Oper dadurch, daß sie in jenem künstlerischen Mutterboden wurzelt, der als der volkstümlichste anerkannt werden muß: in der Musik — sogar die wichtigste Rolle im Theater der Neuzeit« ist bei ihm weit mehr als eine gewinnende Phrase, was sich auch in den anderen Kapiteln des Werkes, besonders durch die verstreuten Hinweise auf Wagner's Kunstwerk, hinlänglich zeigt. Aber

eine auch nur in ihren wichtigsten Grundzügen fest fundierte Geschichte der Oper ist uns der Verfasser im großen und ganzen schuldig geblieben, wenngleich von Anfang gesagt werden muß, daß man dies dem Verfasser nicht allein zum Vorwurf machen darf. Von einem ganz anderen Gebiete herkommend, hat er in der so überaus heiklen Geschichte der Oper keine eigenen Studien gemacht. Der Mangel einer wissenschaftlichen Geschichte der Oper zeigt sich nie fühlbarer, als wenn sich jemand auch nur in allgemeinen Umrissen über das Wesen der früheren Oper orientieren will. Es ist an dieser Stelle wohl nicht nötig, die mannigfachen Irrtümer, die dem Verfasser unterlaufen, anzumerken, wie z. B., daß das von Neri geschaffene Oratorium die Grundform der modernen Oper geworden sei, daß das Einfügen von Intermezzi, Schaustücken, Tänzen eine Folge der kaum halbstündigen Dauer der ersten Oper gewesen sei u. a. Oder wenn (S. 512) gesagt wird, man dürfe sich die Hamburger Oper wohl ziemlich roh vorstellen, so zeigt der Verfasser hinlänglich, daß er sich auf ziemlich fremdem Boden fühlt. Schade, daß der Verfasser die Stellung, welche die Begründer der Oper zur Musik einnahmen, und die von ihm annähernd richtig (S. 511) charakterisiert wird, sich nicht reiflicher überlegt hat und von hier aus gleich die richtige Stellung der Oper, die Bedingungen ihrer Entstehung, gefunden hat. Was man aber in diesem Zusammenhang bei dieser Geschichte der Oper erwarten durfte, und wohl mit Recht, ist ein — und sei es selbst ein verfehlter — Versuch, Stellung zu dem Text der Oper zu nehmen. Der Verfasser betont zwar (S. 510), daß der Inhalt der Oper in dem Streit zwischen Musik und Drama bestehe, aber diese Kernfrage wird kaum berührt, geschweige denn einigermaßen erledigt. Von der Art der Libretti des 17. Jahrhunderts erfahren wir kein Wort, Metastasio wird mit einem Satze abgetan, Zeno ist gar nicht vertreten, Calzabigi »scheint« für Gluck von Einfluß gewesen zu sein u. a. Da ist es denn nicht zu verwundern, wenn der Verfasser in den einleitenden Sätzen zu diesem Kapitel sagt, daß die Entwicklung der Oper »nach Inhalt und Form, nach Stil und Technik, bis zu dem wichtigen, durch Richard Wagner bezeichneten Wendepunkt, in noch viel konventioneller Weise vertiefte, sich noch weit entschiedener dem Charakter einer Vergnügungs- und Luxuskunst näherte als das um die Sozialethik wenigstens sich mühende Schauspieltheater«.

Auf eigenem Grund und Boden steht der Verfasser von S. 523 an, als er zur Behandlung seines eigentlichen Themas, des 19. Jahrhunderts, gelangt. Hier kommt ihm

die Kenntnis des Repertoires und der übrigen Theaterverhältnisse in den einzelnen Kunstzentren sehr gut zustatten. Was aber besonders sympathisch berührt, sind gesunde, selbständige Ansichten über Wagner, über die man da und dort disputieren kann, die aber überall nicht nur eine genaue Kenntnis der Werke, sondern auch der Schriften von und über Wagner zeigen. Auch die große außerkünstlerische Persönlichkeit Wagner's wird betrachtet, wobei der Verfasser zwischen dem Künstler und Denker Wagner einen deutlichen Strich macht (S. 549). Wie gesagt, diesen Teil will jeder, der Wagner mit mehr Ruhe als es bis dahin bei den tonangehenden Kreisen der Fall war, betrachtet, mit großem Interesse lesen, besonders auch die Bemerkungen über »Parsifal«, Wagner's Weltanschauung und manches andere.

**Nicholson, E. W. B.,** *Celtic Researches.* London, Frowde, 1904. pp. 212. 8vo. £ 1,—.

Combats the received theory (see "Notizen London") that the Gaelic language of the Scottish Highlands was originally imported through an invasion from Ireland. Considers that it was and is pure Pictish, this in turn being the same as Irish; but that there is no need to assume invasions still less conquests. Also deals with Ogham inscriptions (see the same reference). Author if librarian of Bodleian, Oxford; cf. III, 452, 458; IV, 145.

†**Richter, Alfred,** *Die Lehre von der Form in der Musik.* gr. 8°. VI, 181 S. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1904. M 3,50.

**Rietsch, Heinrich,** *Die deutsche Liedweise.* Ein Stück positiver Ästhetik der Tonkunst. Mit einem Anhang: Lieder und Bruchstücke aus einer Handschrift des 14./15. Jahrhunderts. Wien und Leipzig (Carl Fromme) 1904.

Ein großes Ziel hat sich H. Rietsch in dem vorliegenden Werke, einem mehr als 250 Seiten starken Bande, gesetzt: die Auffindung der musikalischen Gesetze für die Liedkomposition. Daneben ergab sich als besondere Aufgabe: Stellungnahme zu dem Problem des Zusammenhanges von Wort- und Tonsprache. Die Arbeit gründet sich auf umfassende Liedstudien vom Mittelalter bis zur unmittelbaren Gegenwart (bis Theodor Streicher!) und auf eine erstaunliche Belesen-

heit auch in der germanistischen und psychologischen Literatur.

Von Wichtigkeit für solche Untersuchungen sind gute Definitionen. Man wird Rietsch beistimmen, wenn er in seiner Fassung des Melodiebegriffs gegen Th. Lipp's die Rechte des Rhythmus verteidigt. Dieser selbst aber ist als »Ordnung in der Zeit« doch wohl kaum erschöpfend definiert, und mit aller Entschiedenheit zu verwerfen ist die Gleichsetzung von Takt und Metrum. Zu welchen Konsequenzen sie führt, lehrt der von Rietsch im Anschluß an Minor ausgesprochene Satz, die Musik kenne nur »fallende Metren (Takte) mit oder ohne Auftakt« (Abschnitt 46). Man sieht, daß er hier lediglich die Anordnung der Noten zwischen den Taktstrichen, die konventionelle schriftliche Fixierung der Musik, nicht das wirklich erklingende Tongebilde zugrunde legt. Ein Melodieabschnitt wie der Menuettanfang in Beethoven's C-dur-Sinfonie muß ebenso notwendig als steigend aufgefaßt werden wie Klopstock's

Im / Frühlings' schatten / fand ich / sie,  
oder man muß auch dieses (wie ich durch die von der Tonschrift entlehnten Taktstriche andeute) als »fallend mit Auftakt« bezeichnen; dann aber verlieren die Begriffe »steigend« und »fallend« jeden Sinn.

In seinem Hauptbestandteil wird jedoch das Werk hiervon kaum berührt. Seine Bedeutung liegt darin, daß es, von der historischen Betrachtung ausgehend, auf eine ästhetische Theorie des Liedes zielt. Nun beweist freilich der historische Verlauf noch keine Notwendigkeiten, und so geht denn auch der Verfasser über die Grenzen des Möglichen hinaus, wenn er z. B. aus der Häufigkeit des abwärtssteigenden Sekundenschlusses sein »Gesetz« der *finalis* (Abschnitt 153) entwickelt, dessen nicht seltene Durchbrechung leicht nachweisbar ist und von ihm selbst zugegeben wird. Wichtig und unanfechtbar dagegen ist das Ausgleichungsgesetz in seinen verschiedenen Formen (Abschnitt 83/84 u. 101); hier statuiert Rietsch ein wirkliches, durch Evidenz und Ausnahmslosigkeit gekennzeichnetes ästhetisches Gesetz für die musikalische Rhythmik. Zu beachten ist ferner das Gesetz der Dehnung klingenden Versendes (Abschnitt 68) und die Regel über das Akzentverhältnis von Schlussenkung und letzter Hebung (Abschnitt 73). Die betreffenden Sätze sind klar abgeleitet und deutlich formuliert; Beispiele aus den verschiedensten Zeiten dienen ihrer Erläuterung und führen zugleich den Beweis, daß den wechselnden Gestalten, die das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung angenommen hat, doch manches

Bildungsgesetz gemeinsam geblieben ist. In der planvollen Hypothesenfolge des Schlußkapitels »Die Liedweise und das Grundgesetz der Tonkunst« vermag ich freilich den geschlossenen Nachweis eines solchen Gesetzes nicht zu erkennen.

Der weite Umfang des Themas verursacht naturgemäß manche Einschränkung von Einzeluntersuchungen. So umfaßt die Intervallstatistik am modernen Kunstlied nur sieben Beispiele: je eins von Schubert, Loewe, Brahms, je zwei von Schumann und Wolf. Zugleich muß gesagt werden, daß trotz der verstreuten Heranziehungen zahlreicher Beispiele des 19. Jahrhunderts die großartige Entwicklung des Liedes in dieser Zeit durch Rietsch's Werk nicht verdeutlicht wird. Dazu hätten freilich neben Wort und Ton, Vers und Metrum usw. noch zwei wichtige Faktoren in die Betrachtung hineingezogen werden müssen, die der Verfasser leider vernachlässigt hat: der bedeutungsvolle dichterische Gedanke und die farbenkräftige moderne Harmonik.

Im ganzen ist aber Rietsch's Buch, schon wegen seines grundsätzlichen Verfahrens — Entwicklung der Theorie im Anschluß an historische Betrachtung — freudig und dankbar zu begrüßen. Seine Untersuchungen über Tonhöhe und Worttext, über das Melisma und anderes werden hoffentlich fruchtbare Anregung zu tüchtigen Spezialarbeiten auf diesem Gebiete geben. — Eine hübsche Zugabe sind die als Anhang gedruckten 18 Liedweisen aus einer Handschrift in Sterzing (Tirol), notiert teils in linierten Neumen, teils in Mensuralnotation; der Herausgeber hat sie philologisch und musikalisch kommentiert.

Richard Münnich.

**Weigand, G.**, Die Dialekte der Bukowina u. Bessarabiens. Leipzig, J. A. Barth, 1904.

Verfasser hat bei Gelegenheit seiner Dialektstudien in der Bukowina und in Bessarabien auch einige rumänische, ruthen-

nische, ungarische und kleinrussische Volkslieder mit dem Phonographen aufgenommen und teilt in der vorliegenden Studie sechs rumänische Melodien mit. Er fand (ähnlich wie Referent seinerzeit an türkischen Liedern), daß die Melodie auf den Wortlaut und die Akzente des Textes wenig Rücksicht nimmt; der Text wird — oft mitten im Worte — auseinandergerissen, durch Füllsilben willkürlich erweitert, bedeutungsvolle Worte werden geflüstert usw. Der Rhythmus ist vielfach so kompliziert, daß es Verfasser trotz langer Bemühung unmöglich war, ihn genau zu fixieren. Auch die Melodik steht der orientalischen näher als der westeuropäischen. Schon die wenigen mitgeteilten Proben zeigen, daß für die vergleichende Musikwissenschaft auch auf europäischem Boden wertvolles Material zu finden ist, und es wäre sehr dankenswert, wenn Reisende häufiger neben der Kamera auch den Phonographen gebrauchten, bevor der westeuropäische Gassenhauer die alten volkstümlichen Weisen unwiederbringlich verdrängt.

E. v. Hornbostel.

† **Widor, Ch. M.**, Die Technik des modernen Orchesters. Ein Supplement zu Berlioz' Instrumentationslehre. Aus dem Franz. von Hugo Riemann. VIII und 284 S. 8°. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1904. M 10,—.

**Wossidlo's, W.** Opernbibliothek. Populäre Führer durch Poesie u. Musik. Nr. 81. August Enna, die Hexe. Nr. 82. Viktor v. Nessler, Der Rattenfänger von Hameln, Nr. 96. J. Offenbach, Hoffmanns Erzählungen. kl. 8°. Leipzig, Rühle und Wendling, 1904. je M —, 20.

## Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von Walter Niemann.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49 u. H. 3, S. 135.

**Anonym.** Cremoneser Geigen. KTM 1906, 16. — »Der Kobold« von Siegf. Wagner, WKM 3, 2. — Ludwig II. und Richard

Wagner, Tügl. Rundschau, Berlin, Unterhalt.-Beil. 1904, Nr. 283, 294. — Verzeichnis d. Bibliotheken und d. wissenschaftl.

Bibliotheksbeamten.—Bibliothekstatistik, Jahrb. d. deutschen Bibliotheken, Leipzig, Harrassowitz, 3. Jhg. — H. Berlioz' literar. Werke, B. & H.'sche Gesamtausgabe (Bespr.), Literar. Zentralblatt, Leipzig, Ed. Avenarius, 55. 52. — Ungar. Volkslieder, Ungar. Rundschau, Budapest, 1. 5. — Leoncavallo's »Roland von Berlin«, Die Woche, Berlin, 6. 51/53. — Wird das »Benedictus« im Hochamt vor oder nach der Wandlung gesungen? GBl. 29, 12. — Das Fest der unheffekten Empfangnis zu Straßburg im Mittelalter, C 21, 12. — Denkmäler d. Tonkunst in Österreich XII, 1. II Trienter Codices und XI, 2 Gg. Muffat's Concerti grossi (Bespr.), Literar. Zentralblatt, Leipzig, Ed. Avenarius, 56, 1. — J. Dörfel, Gervinus als historischer Denker (Bespr.), Literar. Zentralblatt, Leipzig, Ed. Avenarius, 56, 3. — Kirchenmusikalisches aus Sizilien, GBl. 29, 12. — Mischa Elman, SMT 25, 2. — Wie denken Sie über das Klavier, RMZ 6, 2. — Wilh. Kienzl, SMT 25, 2. — Wie St. Saëns' neueste Oper »Helena« entstanden ist, RMZ 6, 2. — C. Fred. Lundqvist, SMT 24, 19/20. — La mission de M. A. Guilman aux Etats-Unis (Verzeichnis d. von ihm auf der Weltausstellung zu St. Louis gespielten Werke, MM 16, 24. — Un dernier echo de l'exposition de 1900 (Le Musée retrospectif des instruments de musique), MM 16, 23. — Gehete für Kaiser und König, Si 30, 1. — Vilhelm Svedbom (Nekrolog m. Kompositionenliste, SMT 25, 1. — A propos de »Traveaux conséquents« — Erwiderung von Féraud de St. Pol: A propos de Décentration (musicale de la France), OA 20, Nr. 662—15. — Een Muziek-Charlatan (Pianist Ed. Hetz ca 1850 in Holland), MB 20, 2. — Het orgel in de St. Janskerk te »Hertogenbosch, MB 20, 2. — Glück on Gluck (aus der Revue musicale de Lyon), CMu 8, 2. — Uraufführung von Leoncavallo's »Roland von Berlin«, KW 18, 7. — Lilli Lehmann's Studie zu »Fidelio« (Bespr.), Neue fr. Presse, Wien 1905. 9. Jan. — Der Nichtanschluß an die Berner Konvention — ein Krebschaden für den deutschen und niederländischen Musikalienhandel (aus d. Deutschen Wochenztg. f. d. Niederl. u. Belgien), Musikhandel u. Musikpflege, Leipzig 7. 14/15. — H. Abert, Die Musikästhetik der Echees amoureux (Bespr.), MM 37, 1. — Theodore Thomas dead, MC 25, Nr. 1293. — Fr. Liszt an Rich. Wagner (4 Briefe Liszt's 1872/58, 81, BB 1904, 10—12 Stück. — M. Kalheck über R. Strauß, RMZ 6, 1. — Fr. Steinhach im Ausland, RMZ 6, 1. — Das »Klavier« der alten Römer, RMZ 6, 1.

— Schreib- und Gesangunterricht, die Schmerzuskinder a. d. höheren Schulen, und ihre Gesundheit, Köln, Ztg. 5. Jan., 2. Morgenbl. — Die Klaviere von Ed. Sponnagel in Liegnitz auf der Anstellung für Handwerk und Kunstgewerbe in Breslau 1904, Zf I 25, 10. — Ein vergrössertes Musikinstrument (D. Hatten's Doppelquerflöte, Zf I 25, 10. — Women Players in Orchestras, MSt 22, Nr. 574. — V. Hugo über deutsche Musiker und Dichter (Auszug aus d. »Revue de Paris« [P. Stapfer]), Frankf. Zeitg., 30. Dez. — Howard's »Expression in Singing« (Besprech., MC 25, Nr. 1291. — Enr. Caruso, MC 25, Nr. 1291. — John Glen (Nekrolog, MT 60, Nr. 743. — Grove's Dictionary of Music and Musicians (Bespr. d. neuen Ausgabe durch J. A. Fuller-Maitland, MT 60, Nr. 743. — Rhythm in National Music, MT 60, Nr. 743. — The Year 1904, MMR 35, Nr. 409. — Music in Pictures. I. The National Gallery, MT 60, Nr. 743. — Mr. and Mrs. Joah Bates, MT 60, Nr. 743. — Mendelssohn and his English Publisher, some unpublished letters, MT 60, Nr. 743. — Erinnerungen an Rich. Wagner, Deutsche Wochenztg. f. d. Niederlande u. Belgien, 12. 52. — Frz. Liszt's Briefe (La Mara), 8. Bd. u. L. Schmidt, Die moderne Musik (Bespr.), Frankf. Zeitg. Literaturblatt, 25. Dez. — Jets over Smetana, WvM 11. 52. — Lettres de Fr. Nietzsche à H. v. Senger, Revue Germanique, Paris, F. Alcan, 1. Jan.

Altenburg, W. Das Mundloch der Flöte und O. Mönning's »Reform-Flötenkopf«, Zf I 25, 10.

André, M. »Tristan et Yseult« de R. Wagner, Correspondant, Paris 1904, 10. Dez. — Andrea, Kurt. Das Harmonium-Ensemble-spiel, H 1905, 1.

Apeldoorn, J. C. van. Over Orgellitteratur, Het Orgel, G. Hovens Grève, Steenwijk 2, 2.

Aubry, J. Mme. Jeanne Rannay: impressions, CMu 8, 1.

Avenarius, F. Wilhelmine Schröder-Devrient, KW 18, 6.

Avellis, G. Manuel Garcia, der Erfinder des Kehlkopfspiegels, Frankf. Ztg. 1905, 11. Jan., 2. Morgenbl.

B., H. Jenny Lind, HKT 9, 5.

B., J. H. G. Music in 1904, some features and observations, MSt 22, Nr. 574.

B., R. Liturgisches vom Advent, GBo 21, 12.

Bachmann, Frz. Kirchenmusik im allgemeinen und russische Kirchenmusik, Si 30, 1/2.

Batka, R. Lieder zur Laute, KW 18, 6.

— P. Cornelius, KW 18, 7.



- Eine Brahmsbiographie (Bespr. d. Kalbeck'schen Werkes), MW 36, 1.
- Bauer, M. H.** Wolf's Schaffen (II Bd. d. Biographie von Dr. E. Decsey, Bespr.), NZfM 72, 1.
- Baughan, E. A.** Glnck's »Alceste«, MMR 35, Nr. 409.
- Bekker, P.** Meister des Taktstockes. I. Rich. Strauß, Berliner Börs. Cour., 6. Jan.
- Berlioz, H.** Leiden und Freuden des Komponisten (Abdruck eines Briefes an Liszt aus seinen »Memoiren« II), Frankf. Ztg. 14. Jan.
- Bertini, P.** Ricordi inediti di Fr. Chopin (Bespr. des Karłowicz'schen Buches »Souvenirs inédits de Fr. Chopin«), NM 9, Nr. 107.
- Bezold, Lütgendorff, Frhr. v.,** Die Geigen- u. Lautenmacher vom Mittelalter bis z. Gegenwart (Bespr.), Anz. d. German. Nat.-Mns. 1904, 3.
- Bieder, Th.** Die Musik und ihr Verhältnis zum Leben, Ernstes Wollen, Berlin 1904, Nr. 116.
- Blank, W.** »Der Roland v. Berlin«, Die Nation, Berlin, Gg. Reimer, 22. 11. 12.
- Bornewasser, R.** Musikalisches und Unmusikalisches v. d. Fahrt nach Regensburg, GBo 30, 1 (Fortsetzung).
- Was tut uns not? (betrifft d. gregorian. Choral) GBo 30, 1.
- Br., J.** »Pepita Jimenez« et »L'Eremitage fleuri« de I. Albéniz an Théâtre Royal de la Monnaie, GM 51, 2.
- Braungart, R.** Vom musikalischen Kriegsschauplatz, Theateranzeiger, München 1904, Nr. 50.
- Brenet, M.** César Franck, La femme contemporaine, Paris, Amat., 2, IV, Nr. 16.
- Brévannes, R.** Roland de Berlin (de Leoncavallo), Musica, Paris, P. Lafitte, Jan.
- Brussel, R.** Wanda Landowska on la Renaissance du Clavecin, ebendort.
- Burkhardt, M.** Ein neues Beethoven-Buch, RMZ 5, 29.
- Burlingame Hill, E.** A true interpreter of Chopin (W. de Pachmann), Et. 23, 1.
- Calvooreesi, M. D.** Edw. Elgar, RM 5, 2.
- J. Joachim Nin, CMu 8, 1.
- Capellen, Gg.** Tonschrift-Reform Capellen, KL 28, 2.
- Carraud, G.** La harpe chromatique, Musica, Paris, P. Lafitte, Jan.
- Clarke, H. A.** Quality of Chopin's genius, Et. 23, 1.
- Closson, E.** Glnck's »Alceste« (in Brüssel), S. 63, 1/2.
- Js. Albéniz' Opera »Pepita Jimenez« und »L'Eremitage fleuri« am Brüsseler Monnaie-Theater (Bespr.), S. 63, 3/4.
- Combarieu, J.** Comment étudier l'histoire de la musique?, RM 5, 1.
- La Pensée musicale (Cours du Collège de France), RM 5, 2.
- Conrat, H.** Beethoven und die Frauen, BW 7, 6.
- J. Haydn und das kroatische Volkslied, MK 4, 7.
- Crépet, J.** Yvetot, Nouvelle Revue, 1904, 1. Dez.
- Curson, H.** La Millième de »Carmen«, GM 51, 1.
- Croquis d'artistes: Mme. Marie Thiéry, GM 51, 3.
- Hugues Imbert (Nekrolog), GM 51, 4.
- Debay, V.** Tristan et Yseult à l'Opéra, CMu 8, 1.
- Les Premières: Le Vaisseau Fantôme à l'Opéra comique, CMu 8, 2.
- Decsey, E.** Das Hauptthema der romantischen Sinfonie (Bruckner's), NMP 13, 23/4.
- Destranges, E.** Le Jongleur de Notre-Dame (de Massenet), OA 20, Nr. 660—13.
- Diok, B. N.** How may we widen our influence as teachers, MSt 22, Nr. 574.
- Diets, M.** Die Jungfrauen und die neueste Klaviermusik, WKM 2, 48 ff.
- Rich. Strauß, Don Quichote WKM 3, 1.
- Doire, R.** Les Concerts J. Joachim Nin (alte Klaviermusik), CMu 8, 1.
- Douel, M.** Beethoven and Goethe, Grande Revue, Dez.
- Eitner, R.** Das deutsche Lied im mehrstimmigen Tonsetze aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. im Druck und Manuskript, MfM 37, 1.
- Enschede, J. W.** Over de invoering der hoornmuziek bij de Nederlandsche infanterie in 1819, TV, 4 Stück, 7 Teil.
- Over Nederlandsche carilloneurs (Glockenspiele): TV, 4 Stück, 7 Teil.
- Ertel, P.** Der Roland von Berlin, DMZ 35, 52.
- Die Musikergewerbefrage-Enquete u. d. Deutsche Musikdirektorenverband, DMZ 35, 52.
- Espadala, J. B.** La »Virtuosidad«, RMC 2, 13.
- Ferrerio, A.** Le origini del Melodramma NM 9, Nr. 106, 108 ff.
- Flieger, R.** Ant. Stradivari u. seine Geigen, BfHK 9, 4.
- Fleisch, C.** Du mécanisme dans l'Art du Violon, Cas 62, 1.
- Flöring, F.** Der evangel. Gottesdienst u. die Aufgabe des Kirchenchors (Bespr. v. J. Smend »Der evangel. Gottesdienst«) CEK 19, 1.
- Forchhammer, E.** Die Amsterdamer Auf-führung des »Parsifal«, Frankf. Zeitg., 30. Dez.
- Gamba.** Evangeline Anthony, St. 15, Nr. 176.

- Gilman, L.** The new American Music, North American Review, Wm. Heinemann, Dez.
- Gjellerup, K.** Några tankar om Wagner-musiken, SMT 25, 2.
- Godefroy, J.** Groot National Concours te Bassum, 15/16 August, Het Orgel, G. Hoovens Grève, Steenwijk 2, 2.
- Göhler, Gg.** Hie Wüllner, hie Possart. Ein Dialog, BfHK 9, 4.
- Göllerich, A.** Liszt und Wagner, NMP 13, 23/4.
- Götl, H.** Zur Wertschätzung des deutschen Volksliedes, Das deutsche Volkslied, Wien, 1904, Nr. 9.
- Goode, B. M.** Henry Purcell, Parents Review, London, Jan.
- Graft, van de.** Historieliederen (Fredericq.) Museum, Leiden, Sijthoff, 12, 4.
- Greulich, K.** Bach u. d. evangel. Gottesdienst, Bach-Jahrbuch, Leipzig 1904.
- Grieb, D. Y.** Is Harmony a lost art, MSt 22, Nr. 574.
- Guttmann, A.** Rich. Strauß als Lyriker, Mk 4, 8.
- Grunsky, K.** Beethovens Zeitgenossen, NMP 13, 23/4.
- Tristan und Isolde in der großen Oper in Paris, NMP 13, 23/4 und BfHK 9, 4 und MWB 36, 1 und KL 28, 1 und KW 18, 7.
- Guhrauer.** Altgriech. Programmmusik, Progr. des Gymnasiums zu Wittenberg 1904.
- H., K.** Die Hamburger Stadtmusikanten, HKT 9, 5.
- Hadden, J. C.** Woman and Music, Occasional Papers, Bournemouth, 15. Dez.
- Hagemann, J. P.** Cornelius' literarische Werke (Bespr.), RMZ 6, 1.
- Hale, Edw.** True genius of Pianoforte Music, exemplified by Chopins Works, Et 23, 1.
- Harnack, A.** Armenische Volkslieder, Der christliche Orient, Berlin, Deutsche Orientmission 5, 11.
- Harris, Cl. A.** Ear Tests: a Welcome and a Criticism, MMR 35, Nr. 409.
- Hausegger, S. v.** Über Konzertprogramme, Südd. Monatshefte, München, Dez. (Bespr. von R. Louis in den Münchner Neuest. Nachr., 28. Dez.).
- Helm, Th.** Bruckner als sein eigner Interpret, NMP 13, 23, 4.
- Henderson, W. J.** Chopin the man, Et 23, 1.
- Heuß, A.** Bach's Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen, Bach-Jahrbuch, Leipzig 1904.
- Hüller, P.** Erstaufführ. von E. Korten's „Zwiderwurz“ in Elberfeld (Bespr.), NZfM 72, 3.
- Hofmann, Alfr.** Zukunftsmusik als Stimme aus der Vergangenheit, Bayreuther Bl. 1904, 10—12 Stück.
- Hopkins, T.** Art and Business in the Music-Hall, Worlds Work, New-York, Jan.
- Huneker, J.** Rich. Strauß, Mk 4, 8.
- Huré, J.** Pablo Casals MM 16, 24.
- Huss, Fr. J.** Vid Svensk Musiktidsnings 25-års-jubileum, Tidsnings första redaktörer och utgivare: Ad. Lindgren (S—n, S.), F. V. von Steijern, G. Beer (J. H.), SMT 25, 1.
- Imbert, H.** Le „Vaisseau Fantôme“ de Wagner, à l'Opéra-Comique, GM 51, 1.
- Isardon, J.** Les cris de Paris, Musica, Paris, P. Lafitte, Jan.
- Joly, Ch.** Les vieux Noël's, ebendort.
- K., A. E.** To children fond of Music, MMR 35, No. 409.
- Karlsruhe, Ch.** Die Winterstagnation in Covent-Garden, S 63, 3/4.
- Keeton, A. E.** A. Rubinstein, Fortnightly Review, London, Jan.
- Tschaiowsky as a ballet-composer, the contemporary Review, London 1904, No. 466.
- Keller, Ad.** Straußiana, MR 6, 2.
- Kes, W.** Einiges über Beethovens Symphonien u. ihre Instrumentation, MWB 36, 3.
- Kesser, H.** Musikgenuss und Organempfindungen, Mk 4, 7.
- Kienzl, W.** Die Wege d. deutsch. Männerchorgesanges, Deutsche Revue, Stuttgart, Deutsch. Verlagsanst. 1904, Dez.
- Mozart, BW 7, 7.
- Deutsche Frauenchöre, Deutsche Revue, Stuttgart, Dez.
- Klatte, W.** Die „Symphonia domestica“, Mk 4, 8.
- Kloss, E.** Vom Berliner Musiktreiben, NZfM 72, 2.
- Kohut, A.** Ein musikalisches Original (Dittersdorf), RMZ 6, 1.
- Nik. Lenau in seinem Verhältnis zur Musik, RMZ 6, 2.
- Komorzynski, E. v.** Eman. Schikaneder, BW 7, 7.
- Literarische Vorläufer des „Tannhäuser“, BB 1904, 10—12 Stück.
- Korngold, J.** Neue Bücher über Musik (Bespr. von Decsey's H. Wolf II und dem Hermine Spies-Gedenkbuch), Neue fr. Presse, Wien, 8. Jan.
- Siegf. Wagner's „Kobold“, Neue fr. Presse, Wien, 1905, 20. Jan.
- Kraus, A. E.** Erstauff. v. L. Fall's „Irrlicht“ in Mannheim, (Bespr.) NZfM 72, 3 und MWB 36, 3.
- Kreuschner, C. R.** Stille Nacht . . . eine Skizze aus d. Geschichte d. Weihnachtsliedes, RMZ 5, 29.

- Kromayer, F.** Auszug aus dem Kap. V des Buches »La Musique et la Psychologie« von M. Jaëll (Forts.) MWB 36, 1.
- Kruijje, H. van't.** Chorégraphie, MB 19, 52.
- Beethoven's Sonates en Trio's voor Piano en Violoncello (tritt für Ersatz durch alte Original-Klaviere ein), MB 20, 1.
- P. O. Koerman, MB 20, 1.
- Jets over Händel's Oratoria, MB 20, 2.
- Kuhnert, E. und Gerhard, K.** Zu Erman's Vorschlag einer einheitlichen Katalogisierung der preussischen Bibliotheken, Zentralbl. f. Bibliothekswesen, Leipzig, Harrassowitz, 21, 12.
- Lalo, P.** L'Opérette au point de vue musical, Musica, Paris, P. Lafitte, Jan.
- Laloy, L.** Tristan et Isolde, au Théâtre national de l'Opéra, RM 5, 1.
- Lamarche, L.** Paganini, Musica, Paris, P. Lafitte, Jan.
- Laub.** Vore folkevise-melodier og deres fornyelse. — Anholt för per päs nytt fra folkemindesforskningen strenginstrumenter. Danske Studier, Kopenhagen, 1904, 4.
- Lederer, V. H.** Riemann's Musik-Lexikon, 6. Aufl. (Bespr.), S 63, 1/2.
- Liebling, E.** Making up a Chopin Programm, Et. 23, 1.
- Lindgren, Ad.** Om Kamarmusik, SMT 25, 1.
- Lindner, A.** Mozart im Bilde, BW 7, 7.
- Loewengard, M.** Musiktheorie und moderne Musik, RMZ, 5, 29.
- Lusztig, J. C.** Der moderne Opernbetrieb, Klein. Journal, Berlin 1904, Nr. 324.
- Leoncavallo's »Roland von Berlin«, BW 7, 7.
- Der Roland von Berlin (Leoncavallo's), NMZ 26, 7.
- M., A.** Le budget des Beaux-Arts à la Chambre des Députés, MM 16, 23.
- M., J. J. W. v.** Wasielewski, Die Violine u. ihre Meister (Bespr.), Literar. Zentralbl., Leipzig, Ed. Avenarius, 56, 3.
- M., L. N. G.** Gasperini, Mantele di storia della semiografia musicale (Bespr.), NM 9, No. 108.
- Manchester, A. L.** Chopin, Et. 23, 1.
- The masters as students: Frz. Liszt, Et. 23, 1.
- Mangeot, A.** Tristan et Yseult à l'Opéra, MM 16, 23.
- »La Vestale« (de Spontini à Lille) MM 18, 24.
- Audition des Envois de Rome, M. Max d'Ollone, MM 16, 24.
- Une grosse question (betrifft die große Oper in Paris bezüglich der Wahl ihrer neuen Werke) MM 17, 1.
- Matthews, W. S. B.** Musical Rhythm and rhythmic playing, Et. 23, 1.
- Mauclair, C. Le.** Fluide Musicale, CMu 8, 1.
- Maus, O.** Lettre du chevalier Gluck à MM. Knifferath et Guidé, CMu 8, 1.
- Mayer, E.** Fritz Kreisler, MWB 36, 1.
- Mey, K.** Musikal. Wunderkinder, BW 7, 7.
- K. Aug. Fischer, ein Orgelkönig, BRHK 9, 4.
- Moss, E. W.** Morel (een luitmeester der Hollandsche jongelingschap te Orléans (17. Jh.) TV 4 Stück, 7 Teil.
- Montagnana.** Advice for Violin Students on staccato bowing, St. 15. No. 176.
- Moreau, Ph.** Le Vaisseau-Fantôme à l'Opéra-Comique, MM 16, 24.
- Morold, M.** Die Händel Partituren von Jos. Reiter (gegen Chrysander), NMP 13, 23/4.
- Die Wiener Operette, Österr. Rundschau, Wien, Konegen, 1, 5/6.
- N., E. C. L.** Bouman (Nekrolog), MB 20, 3.
- Jacob Stainer, MB 20, 3.
- Nef, K.** Die Freunde G. Keller und W. Baumgartner und ihr »o mein Heimatland«, SMZ 45, 1.
- Die Orgel im Mittelalter, SMZ 45, 2.
- Nekes, Fr.** Über Choralbegleitung II. GBl 29, 12.
- Neval, K. R. M.** Kalheck über Rich. Strauss, RMZ 6, 2.
- Niemann, W.** Musik (Bespr. wichtiger, hieß. Nov. 1904. erschienener Bücher über Musik), Bachwart 1904, Heilbronn, Eng. Salzer.
- J. H. Schein, Neue prakt. Ausg. von A. Prüfer (Ansf. Bespr.), S 63, 5/6.
- Neues über Ant. Bruckner (Bespr. der beiden Br. Monographien v. R. Lohse), NZfM 72, 3.
- O., L. v.** Een Berlijnsch praatje (J. van Oldenbarnevelt), WvM 12, 53.
- Oeuer, M. H.** Berlioz als Dramatiker und das Dichterische in seinen Werken (geistv. Parallelen mit Wagner, Beil. z. Jahresbericht der Mannheimer Hochschule für Musik f. 1903/04).
- Offenbach, Jacq.** Ein Walzer. Skizze. Münchn. Neueste Nachr., 1905, 13. Jan.
- Ostmann, P.** Über d. Schwingungsform des Stieles der Edelmännchen Stimmgabeln, Physikal. Zeitschr. Leipzig, Hirzel, 5, 25.
- Ott, K.** Die Musica disciplina des Aurelian von Reomé (Forts.), C. 21, 12f.
- P., E.** Hermine Spies (Bespr. des Gedenkbuches, Leipzig, Göschen), Münchn. Neueste Nachr. 1905, 21. Jan.
- Pasdirek.** Mannel universel de la littérature musicale, Revue crit. d'histoire et de littérature, Paris, E. Leroux, 38, 51.
- Perry, Edw. B.** Chopin, the poet of the pianoforte, Et. 23, 1.
- Pesci, U.** Nel primo centenario del Liceo musicale Rossini in Bologna, MuM 59, 12.

- Pfordten**, O. v. d. Das singende Klavier, Hochland. München, Kösel, 2, 3.
- Philipp**, J. An appreciation of Chopin, Et. 23, 1.
- Pischinger**, A. J. S. Bach, Literar. Warte, München, Allgem. Verlagsgesellsch. 6, 4.
- Placci**, C. Bayreuth im Winter (deutsche Übersetzg. aus der Florentiner Ztg. »Il Marzocco« 1904, 18. Dez.), Münchn. Neueste Nachr. 1905, 11. Jan.
- Poe**, E. A. Die Philosophie d. Komposition, Wiener Abendpost, 1904, Nr. 275-282, 284-290.
- Pohl**. Das deutsche Volkslied im Gesangsunterrichte der Gymnasien, Progr. des Gymnasiums in Steglitz, 1905.
- Pommer**, J. Meine Ansicht vom Satze deutscher, namentlich völkischer Lieder, das Deutsche Volkslied, Wien, 1904, Nr. 9.
- Pougin**, A. Le bilan musical 1904 (fran-zösis. Opern- und Operettenstatistik), M 71, 2.
- Prod'homme**, J. G. Un poème humoristique sur la musique, ZIMG 6, 4.
- Rendall**, Ed. D. Is Handel's »St. John Passion« Genuine? ZIMG 6, 4.
- Richter**, C. H. Musik und Plastik, ZIMG 6, 4.
- Riemann**, H. Das Problem des harmonischen Dualismus, NZfM 72, 1 ff.
- Riemann**, L. Akustische und tonspsychologische Auffassung des deutschen Volksliedes, Das deutsche Volkslied, Wien, 1904, Nr. 9.
- Rietschel**, G. Ansprache in der Motette am 1. Okt., Bach-Jahrbuch, Leipzig 1904.
- Röthig**, B. Umachen und Rückblick auf dem Gebiete deutsch-evangel. Kirchenmusik, K 16, 1.
- Rudder**, M. de. Les Chants de l'Abandonné dans Schubert et Schumann, GM 51, 3 f.
- Runge**, P. Die deutsche Liedweise von H. Rietsch (Ausf. Bespr.), MfM 37, 1.
- Samazeuilh**, G. Tristan und Isolde (in der Pariser Großen Oper), S 63, 1 2.
- Sauerwein**, J. »Wagner und Liszt«, Le Figaro, Paris 1904, 14. Nov.
- Schering**, A. Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters (erweiterter Abdr. aus der NZfM 1904, Nr. 40), Bach-Jahrbuch Leipzig, 1904.
- Scheurleer**, D. F. Haag'sche Zomerconcerten in de 18<sup>de</sup> eeuw. TV 4 Stück, 7 Teil.
- Bijdragen tot een Repertorium der Nederland'sche Muziek-literatuur, eendort.
- Schlemüller**, H. Irrlicht, Oper von L. Fall (Bespr.) S 63, 5 6.
- Schmalz**, K. Rich. Strauß' »Also sprach Zarathustra« und »Ein Heldenleben«, ein Vergleich, Mk 4, 8.
- Schmidt**, O. J. Zur Geschichte und Kritik der modernen Musik (Besprechungen von theoretischen Werken von L. Schmidt, Merian, (Gesch. d. Musik seit Beethoven) und neuer praktischen Werken von Reger, Ramrath, Elgar u. a.), RMZ 6, 1.
- Schultz**, D. Rückblick auf das Musikjahr 1904, S 63, 1/2 ff. (Oper 1 2, Konzert 3 4).
- Schuré**, E. »Tristan« de R. Wagner. Revue des Deux Mondes, Paris, Hachette, 1904, 1. Dez.
- Schweitzer**, A. Le symbolisme de Bach, Revue germanique, Paris, F. Alcan, 1. Jan.
- Seeliger**. Antike Tragödie im Gewande moderner Musik, Progr. d. Realgymnasiums in Landshut, 1904.
- Segnitz**, E. Über Frz. Liszt's »Années de Pèlerinage«, KL 28, 1 2.
- Seiffert**, M. Praktische Bearbeitungen Bach'scher Kompositionen. (Erweiterter Abdr. seines Vortrages am II. deutschen Bachfest in Leipzig.) Bach-Jahrbuch, Leipzig, 1904.
- Konr. Friedr. Hurlerhusch, TV 4 Stück, 7 Teil.
- Senes**, G. La Musica a Firenze, NM No. 9, 107 8.
- Sérieyx**, A. Cours élémentaire de contrepoint (Forts.), RM 5, 2.
- Siegfried**, Eva. Das Scherzando vivace in Beethoven's Es-dur Quartett op. 127, MWB 36, 2/3, f.
- Smend**, J. Predigt in dem Nachmittags-Gottesdienst der Thomaskirche am 2. Okt., Bach-Jahrbuch, Leipzig 1904.
- Solenière**, E. de. La Mélodie Éternelle, MM 16, 23.
- Sonderburg**, H. Volkskonzerte, Kieler Neuest. Nachr. 1904, Nr. 248.
- Spalla**, L. La scoperta inaspettata d'una composizione di Wagner in Inghilterra (Rule Britannia-Ouverture), NM 9, 107.
- Springer**, H. Opern u. Konzerte. Die Gegenwart, Berlin 66 Bd. Nr. 52 3.
- Stephani**, H. Musikal. Zeitfragen. VIII. Partituren-Reform, NMZ 26, 7.
- St-r**, H. Wagneriana II, WKM 2, 48.
- G. Mahler und seine III. Symphonie, WKM 3, 1.
- Steuer**, M. Berliner musikalische Silhouetten, III. (Leoncavallo's »Roland«), WKM 3, 1.
- Stier**, E. R. Wagner und Gg. Herwegh (unveröffentlichte Briefe), NMZ, 26, 7.
- Storck**, K. Das geistl. Volkslied u. d. Kirchenlied d. Reformation, Der Türmer, Stuttgart, 7, 3.

- Kritische Rückschau über Konzert und Oper, (Bespr. v. Leoucalvallo's »Roland« u. a.), KL 28, 1.
- Krit. Rückschau über Konzert u. Oper (Bespr. v. R. Strauß' »Domestica-Symphonie«) KL 28, 2.
- Subscriber.** Music and Politics, MC 25, No. 1292.
- Suter, H. Rich.** Strauß u. die Symphonica domestica (Aus der Basler Wochenschr. »Der Samstag«, Nr. 1, SMZ 45, 3.
- Tappert, W.** Das musikalische Berlin im Jahre 1821, RMZ 6, 2.
- Die Gavotta im »Roland von Berlin« (Leoucalvallo's), Mk 4, 7.
- »Der Roland von Berlin« (Leoucalvallo's), RMZ 5, 29.
- d'Udine, J. La** »Vestale« de Spontini, à Lille, CMu 8, 1.
- Chanteurs et Virtuoses, OA 20, No. 661—14 ff.
- Uhlig, G.** Die Stadtbibliothek zu Kamenz. Neues Lausitzisches Magazin, Görlitz, Tschachel, 80 Bd.
- Tischer, G.** Die Musik, Samml. ill. Einzeld. (Bard, Marquardt, Berliu; Bespr.), RMZ 5, 29.
- Todhunter, J.** Mozart as a dramatic composer, The Fortnightly Review, London, 1904, No. 445.
- Tomei, G. C.** Marchetti e Compagnia, MuM 59, 12.
- Trp., E. L.** Filiasi's »Manuel Menendez« und G. Dupont's »La Cabrera« in Zürich (Bespr.), WKM 3, 2.
- Tümpel, W.** Die 7. Ausgabe der Crüger'schen Praxis pietatis melica v. J. 1667, Si 29, 12.
- Venable, M.** Chopin the teacher, Et 23, 1.
- Verheijen, J. A.** Jubileum Rogmans, Het Orgel, G. Hovens Gréve, Steenwijk, 2, 2.
- Vianna da Motta, J. H. v.** Bülow's Briefe (Bespr. v. Bd. VI, KL 28, 1.
- Viotta, H.** Uit het leven van H. v. Bülow, Cac 62, 1.
- Vögely, Fr.** Zur Einführung in die neue Harmonielehre (Riemann), Beil. z. Jahresbericht d. Mannheimer Hochschule für Musik f. 1903/04.
- Wagner, P.** Neumeukunde; Paläographie d. gregorian. Gesangs (Selbstanzeige), GR 4, 1.
- Warburg, E.** Aus R. Wagner's Liebesleben, Westermann's illustr. d. Monatsch., Braunschweig, 49, 4.
- Weingartner, F.** Die Laien-Partitur, Mk 4, 7.
- Weißgerber, Rede** über J. S. Bach, Programm d. Realschule in Arnstadt, 1904.
- Welti, H.** Symphonica domestica, Die Nation, Berlin, Gg. Reimer, 22, 11, 12.
- Whitney Surette, Th.** Mozart and his Music, Chautauquan, Chautauquan, NY, Dez.
- Wiernsberger, J.-A.** Un gros procès contre la société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, MM 16, 24 ff.
- Wilkins, H. D.** The beginnings of the piano, Et 23, 1.
- Wolf, C. J.** Weihnachtsmotette, Welt u. Haus, Leipzig, 1904, 52.
- Wolzogen, H. v. V.** Boller (Nekrolog), BB 1904, 10—12 Stück.
- Nationaldank für R. Wagner, KW 18, 7.
- Wood, R. W.** Apparat z. Nachweis des Druckes von Schallwellen, Physikalische Zeitschr. Leipzig, Hirzel, 6, 1.
- Wülfig, E.** Vom Verein Beethoven-Haus in Bonn, Tägl. Rundschau, Berlin, 1904, Unterhaltgs.-Beil. Nr. 295/304.
- Zabel, E.** Parsifal in Amerika, National-Ztg., 8. Jan.
- Zahn, Joh.** Gegen Melodienvertauschung, Si 29, 12.

## Buchhändler-Kataloge.

**Mitteilungen der Musikalienhandlung** Breitkopf & Härtel, Nr. 80. Der Verlag kündigt die erste kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke, von Peter Cornelius, besorgt von Max Hasse an. Erschienen sind der 2. Band der Werke J. H. Schein's, herausgeg. von A. Prüfer, der zweite Teil der kurz-

weiligen guten frischen deutschen Liedlein Georg Forster's, herausgeg. von R. Eitner als 29. Bd. der Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke. Demnächst wird erscheinen: Thematisches Verzeichnis der Werke von Ph. E. Bach, herausgeg. von A. Wotquenne.

## Die Musik des klassischen Altertums.

Die Besprechung des ersten Halbbandes meines »Handbuchs der Musikgeschichte« im Jahrg. V, 11 und VI, 1 dieser Zeitschrift zwingt mich zu einer Entgegnung, da der Verfasser derselben, Herr Prof. Dr. Albert Thierfelder, dieselbe in einer Form abgefaßt hat, welche durchaus nicht geeignet ist von dem Inhalte des Buches einen Begriff zu geben. Gleich im ersten Absatz heißt es: »Es wird sogar behauptet, daß es .... auch solche Nomoskompositionen gegeben habe, welche nur instrumentaliter ausgeführt wurden«. Das klingt etwa so, als hätte ich das Märchen von den auleitischen und kitharistischen Nomoi erfunden, obgleich für deren Zulassung bei den Agonen der Festspiele sogar die Olympiadenjahre bestimmt überliefert sind und der einzige Nomos, von dem wir etwas ausführlicheres wissen (der N. Pythikos des Sakadas), ein auleitischer ist. Sehr kurzerhand wird sodann meine eingehende Studie über die Enharmonik des Olympos abgetan (466): »An und für sich ist ja ganz gleich, ob Olympos den einen oder den anderen Ton ausgelassen hat. usw. — nein! das ist eben ganz und gar nicht gleich, weil wohl eine der Halbtöne entbehrende fünfstufige Skala als Grundlage archaischer Melodik theoretisch erklärbar ist (nämlich als nur auf Quintbeziehungen beruhend), nicht aber eine Halbtonschritte neben Terzenlücken der Skala stellende. Auch muß ich dem Referenten energisch widersprechen, wenn er mit einem einfachen Hinweise auf Plutarch (de musica) Kap. 11 die Frage erledigen zu können meint. Ich habe wahrhaftig nicht nur dieses Kapitel, sondern beinahe jede Zeile dieser berühmten Skizze der Geschichte der ältesten griechischen Musik in meinem Buche ausführlich hin und her untersucht und die mancherlei Widersprüche aufgedeckt, welche zu der Annahme zwingen, daß Plutarch schon seine Gewährsleute nicht mehr überall verstand. Nicht mit einer Silbe erwähnt aber Th., daß ich wichtiges neues Material zu der Frage beigebracht habe, vor allem das schwerwiegende Zitat aus Philolaos (dem ältesten griechischen Musikschriftsteller; bei Nikomachos Kap. 9 und in dem zuerst von A. J. H. Vincent mitgeteilten Hagiopolitesfragment (Notices et extraits XVI, 2 S. 270). Dasselbe gibt ein sehr bedeutsames Argument für die Annahme eines Stadiums archaischer halbtönloser Melodik bei den Griechen, durch welches auch Plutarchs Bericht in ein ganz anderes Licht rückt. Nach einer Tradition der Pythagoräer soll Pythagoras (?) einen Ton zwischen die alte Tritē (h) und Paranētē (d') eingeschoben haben. Schon zur Zeit des Nikomachos stritt man aber darüber, ob die *παρὰ τριτῆα* des Pythagoras c' (zwischen h und d') oder aber b (zwischen a und h) gewesen sei. Ausdrücklich bestätigt indes Nikomachos, daß ebenedem die Tritē (h) von der Paranētē (d')  $1\frac{1}{2}$  Ton Abstand hatte. Aus dem Hagiopolitesfragment ergibt sich aber der gleiche Abstand von  $1\frac{1}{2}$  Ton zwischen Parhypatē und Hypermese der alten Nomenklatur, so daß wir aus der Zusammenstellung der beiden Zitate aus Philolaos von einer Skala folgender Gestalt bei den Griechen Kunde erhalten (Nonenumfang!):

- |   |                                |
|---|--------------------------------|
| { | e' Nete                        |
| { | d' Paranete                    |
| { | h Paramese oder Tritē          |
| { | a Mese                         |
| { | g Hypermese (spätere Lichanos) |
| { | e Parhypatē                    |
| { | d Hypatē.                      |

Dieses und kein anderes war zweifellos das vielberedete aus zwei gleichgebauten Tetra-  
chorden gebaute vorterpandrische Heptachord (nicht e f g a b c d). Plutarch's Bericht scheint aber anzudeuten, wie durch Nachbildung (*ἐκ τῆς ἀναλογίας*) dieser »Auslassungen« des Olympos in dorischer Stimmung (*ἐπὶ τῷ δωριῶν τόνῳ*) wohl

statt der phrygischen] die *δέσση* der von Aristoxenos erwähnten *ἀρχαία* entstanden (e f . . a b c' . . e'). Es wäre doch wohl Aufgabe des Referenten gewesen, diese von mir sehr eingehend behandelte hochinteressante Frage in der Besprechung zu streifen.

Gänzlich unerfindlich ist mir, wie Referent zur Aufstellung der Behauptung kommt, daß die spätere Enharmonik niemals den Halbton gespalten, vielmehr nur die Parhypate und Lichanos auf den Abstand eines Komma 80:81 zusammengerückt

81:80

habe (!), z. B. e f f . . a. Keinem der alten Rechenmeister ist es heigefallen, diese Art von Pyknon aufzustellen! Das Komma 80:81 kennen sie nur als Unterschied der beiden Arten des Ganztons 9:8 und 10:9, die wohl neben-

10:9 9:8

einander im diatonischen Geschlecht bei Didymos auftreten (c' d' e'), nicht aber von derselben Stufe aus in derselben Richtung bestimmt. Sämtliche von Ptolemäus überlieferten Tetrachordenteilungen der Pythagoräer teilen aber im enharmonischen Tongeschlecht den Halbton in der bekannten Weise in zwei annähernd gleiche Teile. Der kleinste dabei vorkommende Wert (39:40 bei Eratosthenes) ist immer noch über doppelt so groß als das behauptete Komma! Auch bestimmen alle den kleineren Wert für das untere Intervall, nur Archytas bestimmt die tiefere Diesis als 28:27 und die höhere als 36:35, zwei Werte, deren Unterschied (!) etwa dem syntonischen Komma gleichkommt. Die Behauptung einer Enharmonik mit dem Intervall 81:80 ist also völlig aus der Luft gegriffen. Auch vertragen sich die Berechnungen der Pythagoräer bestens mit den Distanzbestimmungen des Aristoxenos, dessen Autorität Th. daher in ganz nutzloser (und natürlich sehr unberechtigter) Weise in Frage stellt. Die mit diesem Irrtum zusammenhängende weitere Behauptung Th.'s, daß die enharmonische Lichanos niemals tiefer gestanden haben als die diatonische Parhypate, begründet Th. damit, daß die Pythagoräer in ihren Intervallberechnungen stets der Lichanos den Wert über der Parhypate zuteilen; ganz natürlich, wie auch Aristoxenos und seine Schule stets den Namen im Tetrachord dieselbe Höhenfolge lassen:

Nete (höchste)  
Lichanos  
Parhypate (zweittiefste)  
Hypate (tiefste)

was aber in keiner Weise ausschließt, daß allgemein auf der Kithara die Umstimmung aus einem Tongeschlecht in ein anderes in der von Aristides S. 28 und Bacchius (Imagoe S. 11) umständlich erklärten Weise durch alleinige Andersstimmung der Lichanos-Saite (!) bewirkt wurde: diatonisch e f g a (Lichanos g), chromatisch e f f i s a (Lichanos f i s), enharmonisch e d f a (Lichanos als Mittelton zwischen e und f) so daß die Umstimmung aus der Enharmonik zur Chromatik eine Erhöhung der als Parhypate fungierenden Lichanos-Saite um  $\frac{1}{4}$  Ton (Spondeiasmos) und die umgekehrte Manipulation eine Vertiefung um ebensoviel (Eklysis) bedingte, die Zurückstimmung aus dem enharmonischen in das diatonische Geschlecht aber gar die Höherstimmung um  $\frac{1}{4}$  Töne (Ekbole).

Ein anderes Steckenpferd Th.'s ist seine eigene Erklärung der griechischen Instrumentalnotenschrift, auf welche ich im Text nicht näher eingegangen bin, weil ich K. von Jans Abweisung derselben (Deutsche Literaturzeitung 1898 und Jahrbuch für Altertumswissenschaft 1900) für vollkommen ausreichend hielt, um mit einer einfachen Namensnennung über sie hinwegzugehen. Daß Th. dieselbe aufrecht zu erhalten sucht, ist gewiß begreiflich. Aber seine erste Pflicht wäre doch im vorliegenden Falle gewesen, die im Mittelpunkt meiner Darstellung stehende abweichende Dentung der Zeichen-Triaden der Vokal- und Instrumentalnotenschrift auf ihre Stichhaltigkeit zu untersuchen. Er begnügt sich aber, die alte Bellermann-Fortlage'sche Beziehung der Triaden auf denselben Ton mit seiner Erhöhung und Erniedrigung anzuführen, obgleich, wie ich genügend betont habe, die Alpyischen Tabellen deren Bestimmung zur Dar-

stellung der enharmonischen und chromatischen Pykna zur Evidenz dartun. Daß wenn irgend möglich die dorische Skala als Grundskala durchgeführt werden muß (vgl. meinen Aufsatz »Dorisch als Grundskala der griechischen Musik« Sammelb. IV, S. 558), scheint Th. zwar selbst zu fühlen; aber — »ich halte es für praktischer (!) sämtliche Musikreste der Griechen eine Terz tiefer zu notieren« — damit ist die Sache erledigt, und eine Deutung, wie sie vor Fortlage und Bellermann's Untersuchung der Skalenlehre üblich war (Lydisch als Grundskala) wird ohne Motivierung restituirt. Da auch bei meiner Deutung die *diatona* des Gaudentios sich ergeben, so ist die bezügliche Bemerkung Th.'s (S. 47) gänzlich belanglos. Auch auf meine jedenfalls neue und leicht übersichtliche Skalenlehre (Dorisch, Phrygisch und Lydisch mit ihren hypo-[aneimenai] und hyper-[syntono] Nebenformen) geht Th. nicht ein, und schwerlich wird ein Leser seiner Kritik ahnen, wie gründlich und radikal ich mit den westphal-gevaertschen phantastischen Konstruktionen aufgeräumt habe. Inwiefern Hypomixolydisch bei den Griechen eine andere Tetrachordenteilung hat als Dorisch, wäre interessant des näheren vom Herrn Referenten zu erfahren. Sollte ihm vielleicht gar die Quartenquintenteilung (!) der Kirchentöne Dorisch (d a d') und Hypomixolydisch (d g d') vorschweben?!! Vollends versagt Th.'s Urteil gänzlich in der Frage der Thesis und Dynamis, in welcher er blindlings Oskar Paul und Rud. Westphal folgt, ohne mit einem Worte auf die durchaus sachlichen und erschöpfenden Beweisführungen einzugehen, mit denen ich gegen dieselben vorgegangen bin und das vielberedete Problem ans der Welt geschafft habe. Ganz und gar auf einem antediluvianischem Standpunkte steht aber die Bemerkung Th.'s (S. 47) über das Organum; denn die Paul'sche Deutung des Organus als eine Art Fugato ist doch tatsächlich seit Jahrzehnten endgültig abgetan. Wenn dem Herrn Referenten die bezügliche Literatur ganz unbekannt ist, so möchte ich ihn wenigstens auf das erste Buch (S. 1—154) meiner »Geschichte der Musiktheorie« (1898) aufmerksam machen, aus welchem er wohl zu »seiner großen Verwunderung« ersehen wird, daß es außer der Fétis'schen Übersetzung von »sequitur« mit »begleitet« denn doch andere, zwingendere Gründe gibt, Paul's Lehre als gänzlich indiskutabel und in der Wurzel faul kurzweg abzulehnen.

Hugo Riemann.

Herr Professor Dr. Thierfelder bemerkt hierzu folgendes:

Das mir zur Besprechung übersandte Riemann'sche Werk (Handb. d. Mus.-Gesch. I. Teil 1. Band) ist von mir günstig beurteilt worden unter Hervorhebung der besonders gut gelungenen Partien und unter Andeutung meiner, einige nicht unwichtige Punkte betreffenden, auf Spezialstudien beruhenden Ansichten. Letztere gedenke ich, da es hier an Platz zu mangeln scheint, an anderer Stelle ausführlicher darzulegen.

Hier möchte ich in aller Kürze nur folgendes mitteilen. In der Enharmonik der Griechen wurde das aus Limma und Komma bestehende Intervall in seine natürlichen Bestandteile zerlegt, so daß die beiden dicht nebeneinander liegenden oberen Töne klingend in die Erscheinung traten. Das Limma (256 : 243) ist nie, wie Bellermann will, geteilt worden, wohl aber wurden zwecks Auffindung einfacherer Zahlenverhältnisse verschiedene Berechnungen des obigen zusammengesetzten Intervalles angestellt. Je kleiner man das Limma berechnete, desto größer wurde natürlich das Komma.

Bezüglich der Thesis und Dynamis haben beide Parteien, sowohl die Bellermann'sche, als die Westphal-Paul'sche bis zu einem gewissen Grade recht, da nur im dorischen Tone thetische und dynamische Mese immer zusammentallen. Wenn ich trotzdem mit Bellermann nicht von der dorischen, sondern von der lydischen Klangregion ausgehe, so geschieht dies mit deshalb, weil das Lydische in der alten Instrumentalnotenschrift 5, das Dorische nur 2 Originalzeichen aufweist.



Der hypomixolydische Ton ist dem dorischen ähnlich, bevorzugt jedoch bei der Melodiebildung die Paramese mehr, als die Mese.

Hypomixolydisch.

e f g a b c̄ d̄ ē

Dorisch.

Den Vortrag eines Nomos stelle ich mir folgendermaßen vor. Jeder der sieben resp. fünf Teile wird seine besondere Melodie gehabt haben, die dem rezitierenden Sänger für den betreffenden Teil in bezug auf Rhythmus und Tonfall stets maßgebende Vorschrift (Nomos) blieb. Wenn nun ein Aulet ohne jegliche Mitwirkung anderer einen pythischen Nomos ausführte, so hat er vermutlich die fünf Hauptmelodien der Reihe nach geblasen und außerdem noch mit den Trompetensignalen und dem Odontismos Effekt erzielt. Einen solchen Zusammenschluß der fünf Nomosmelodien zu einem instrumentalen Ganzen pflegt man mit Berufung auf Pollux einen auletischen Nomos zu nennen. In gewissem Sinne kann aber auch der Nomos, in welchem ein Aulet jeden Teil mit einer besonderen Weise einleitet, ein anletischer genannt werden, denn auch hier ertönt der Klang des Aulos ohne Gesang. Der aulodische Nomos scheint deshalb wenig Anklang gefunden zu haben, weil bei ihm weder der Sänger, noch der gleichzeitig blasende Pfeifer richtig zur Geltung kommen konnte. Die Kithara eignete sich wegen ihres zarten Klanges zur Unterstützung des Gesanges besser, und wenn der Kitharist mit seiner Kunst mehr hervortreten wollte, wurde aus dem kitharodischen Nomos ein kitharistischer. Freilich werden in dem letzteren die Trompetensignale und vor allem das Zähneknirschen des Drachen nicht besonders angefallen sein. Deshalb war der auletische Nomos mit seinen ohne Gesang vorgetragenen Nomosmelodien der beliebteste.

A. Thierfelder.

Die Redaktion hat ferner die Mitglieder der IMG. in Kenntnis zu setzen, daß das Referat Dr. R. Münnich's über G. Capellen's Buch »Die „musikalische“ Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik« (Ztschr. 3, S. 129 ff.) Georg Capellen zu einer Erwiderung veranlaßte. Da Dr. Münnich seinen Standpunkt auch dieser gegenüber im wesentlichsten vollständig aufrecht erhielt, so ersuchte die Redaktion die beiden Herren Rücksicht auf den Raumangel der Zeitschrift und darauf, daß Fernerstehenden von dem Meinungsaustausch kein positiver Gewinn erwachse, die Angelegenheit mit ihrer unparteiischen Konstatierung zu erledigen.

Die Redaktion der Zeitschrift der IMG.

## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

### Ortsgruppen.

#### Paris.

La Section parisienne de l'IMG. a tenu ses dernières séances à la Société Musicale, 32 rue Louis-le-Grand, les 15 décembre et 16 janvier.

Le 15 décembre M. le professeur Dauriac, président, a annoncé la mort de notre regretté et dévoué collègue Eugène de Solenières. M. le professeur Pirro et M. Ecorcheville ont fait des communications d'après le dernier fascicule des *Sammelbände* der IMG. M<sup>lle</sup> Daubresse a fait une brève conférence sur un instrument indigène de la région de Tombonctou, la Kora, sorte de guitare de grandes dimensions.

Le 16 janvier, M. Lefeuvre, retour d'un voyage récent en Extrême-Orient, a parlé de la musique japonaise. M. J.-G. Prod'homme a lu un fragment de sa biographie de Hector Berlioz.

J.-G. P.

### Neue Mitglieder.

**Bild**, Martin, Paris, 42 Passage Jouffroy,

**Bricqueville**, Eugène de, Versailles, 22 Rue des Missionnaires.

**Gevaert**, F. A., Direkter d. Kgl. Konservatoriums, Brüssel.

**Johnston**, Miss Agnes, Edinburgh, Greenside Lodge, Murrayfield.

**Kocsirz**, Dr. Adolf, Wien XVIII, Schumanngasse 48.

**Laloy**, Louis, Docteur ès lettres, Paris, 23 Avenue des Gobelins.

**Myerscough**, S., Dublin, 43 Harcourt Street.

**Rayner**, Roderick, Hamburg-Winterhnde, Blumenstraße 30.

**Rolland**, Romain, Professeur à la faculté des Lettres de Paris, 162 Boulevard Montparnasse.

**Struthers**, Miss Christina, Edinburgh, 40 George Square.

**Younger**, Mrs. William, Melrose Ravenswood (Schottland).

### Änderungen der Mitglieder-Liste.

**Dechevrene**, L'Abbé, früher Estavayer, jetzt Freiburg i. Schweiz, 58 Grand'rue.

**Knapp**, Eug., cand. phil., jetzt Charlottenburg, Bismarckstr. 7.

**Norlind**, Tobias, Hochschullehrer, früher V. Altstadt, jetzt Hemse (Schweden).

**Roth**, Ansgarius, stud. phil. früher Upsala, jetzt Stockholm, Astron. Observatorium.

**Rychnovsky**, Dr. Ernst, jetzt Prag II, Stefansgasse 67.

**Stammler**, Wilhelm, früher Darmstadt, jetzt Gundershausen b. Darmstadt, Pfarrhaus.

**Tischer**, Dr. Gerhard, früher Burg Zieverich, jetzt Köln, Domstr. 6.

**Waldberg**, Prof. Dr. M. Freiherr von, jetzt Heidelberg, Mönchhofstr. 12.

**Watson**, Joshua, jetzt Dublin, 33 Pembroke Road.

Dem heutigen Hefte liegen Prospekte des Hofmusikverlegers **Ernst Eulenberg** in Leipzig und **Leo Liepmannsohn Antiquariat** in Berlin bei.

**Ausgegeben Anfang Februar 1905.**

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Ciermaka Garten 16.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 6.

Sechster Jahrgang.

1905.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 M. Anzeigen 25  $\mathfrak{f}$  für die 2 gespaltene Petitzelle. Beilagen 15 M.

### Robert Eitner †.

Die Musikwissenschaft hat in Robert Eitner einen ihrer regsamsten, opferfreudigsten und leistungsfähigsten Forscher verloren. Er war seit dem Jahre 1867 auf dem Plan und hat bis an sein Ende unermüdlich auf dem Gebiete der musikalischen Bibliographie und Biographie gearbeitet.

Unter seiner Leitung sind 36 Jahrgänge der von ihm selbst ins Leben gerufenen Monatshefte für Musikgeschichte erschienen. Diese Zeitschrift ist wegen ihres reichen Inhaltes an bibliographischen und biographischen Nachrichten für den Geschichtsschreiber unentbehrlich. Drei sorgfältige Generalregister erleichtern die Benutzung. Die Gesellschaft für Musikforschung, deren Seele er war, wie etwa einst Friedrich Chrysander die Seele der Händelgesellschaft, hat unter seiner Leitung in 33 Jahrgängen 29 Bände ihrer »Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke« erscheinen lassen, deren hoher Wert für die Geschichtsschreibung und die Renaissancebewegung auf dem Gebiete der Musikpflege gleichfalls außer Frage steht. Eitner ist der Herausgeber der Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts (Berlin 1877), die, trotz ihrer Lücken, als solche noch nicht überholt ist. Eine stattliche Anzahl von weniger umfangreichen Arbeiten Eitner's sind für sich in Buchform oder als Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte erschienen. Von diesen sind hervorzuheben: das Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800 (Berlin 1871); das chronologische Verzeichnis der gedruckten Werke von H. L. Hassler und Orlando di Lasso (Beilage zum 5. und 6. Jahrgang der Monatshefte für Musikgeschichte); das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrhunderts in Wort, Melodie und mehrstimmigem Tonsatz (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte Jahrgang 8—15); Quellen- und Hilfswerke beim Studium der Musikgeschichte, Leipzig 1891. Auf Eitner's Anregung hin und mit seiner Unterstützung sind gegen 15 Kataloge älterer musikalischer Bibliotheken angefertigt und zum Teil als Beilagen zu den Monatsheften für Musikgeschichte veröffentlicht worden. Wir besitzen in diesen Katalogen willkommene Grundlagen für bibliographische Arbeiten aller Art. Eitner ist endlich der Verfasser des Quellenlexikons der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.

Dieses Lexikon ist Eitner's Lebenswerk und enthält in seinen zehn Bänden

alles, was er im Laufe seiner langjährigen bibliographischen Tätigkeit teils planmäßig gesammelt, teils zufälligerweise zusammengetragen hat. Ich habe das Quellenlexikon vor drei Jahren, als die ersten vier Bände erschienen waren, in den Sammelbänden der IMG. Jahrgang III, Seite 365—373 besprochen und, bei aller Anerkennung des Wertes, auf seine Fehler und Schwächen hingewiesen. Diese sind so grundsätzlicher Natur und bedürfen so eingehender Behandlung, daß ich an dieser Stelle nicht wieder darauf zurückkommen kann und mag. Ich möchte heute im Gegenteil nur das Wertvolle an dem großen Werke hervorheben. Es steht in seiner Art einzig da und kann auch in absehbarer Zeit von niemandem ersetzt oder übertroffen werden. Dem Werke liegt der große Gedanke einer allgemeinen musikalischen Bibliographie zugrunde. Für diesen Gedanken und für die Ausdauer, mit welcher Eitner an seiner Verwirklichung gearbeitet hat, gebührt ihm für alle Zeiten ein Ehrenplatz unter den Musikforschern. Er hat in seinem Quellenlexikon den Inhalt der ihm zugänglichen Bibliothekskataloge und sonstigen Nachrichten über noch vorhandene Musikalien zu einem Hauptkatalog zusammengefaßt und nach Kräften bei allen Werken angegeben, in welcher Bibliothek bezw. in welchen Bibliotheken sich die Werke heute befinden. Damit hat er ein Auskunftsmittel geschaffen, dessen hervorragender Wert für jeden feststeht, der aus musikalischen, wissenschaftlichen oder geschäftlichen Gründen den Fundort von Musikalien wissen muß, welche vor dem Jahre 1800 (ungefähr) erschienen sind.

Im biographischen Teile des Werkes hat er in ähnlicher Weise, wenn auch nicht immer mit Angabe der Quelle, eigene Forschungsergebnisse und Angaben seiner Vorgänger Fétis, Gerber, Walther u. a. zusammengefaßt, ohne jedoch deren Werke überflüssig zu machen. Man wird sich bei wissenschaftlichen Arbeiten mit den Angaben des Quellenlexikons nicht unbedingt begnügen dürfen, weil Eitner den Inhalt seiner Quellen nicht völlig erschöpft hat. Im allgemeinen aber leisten seine kurz gefaßten Nachrichten zur schnellen Bekanntmachung und zur Feststellung einzelner Tatsachen willkommen Dienste.

Robert Eitner (geboren am 22. Oktober 1832 zu Breslau) war ursprünglich Musiklehrer und hatte sich im Jahre 1853 in Berlin niedergelassen. Er trieb zunächst nur nebenbei musikwissenschaftliche Studien, doch ging er darauf aus, sich später ganz der Wissenschaft zu widmen. Die Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig 1862, enthält den ersten von ihm bekannten längeren Aufsatz: Über die Entstehung und weitere Ausbildung der Tasteninstrumente. Im Jahre 1867 wurde er von der Amsterdamer Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst preisgekrönt für ein Lexikon der holländischen Tondichter. Dieses Ereignis hat seinen Ruf begründet. Im Jahre 1868 war er Mitarbeiter und eine Zeitlang Redakteur der »Allgemeinen musikalischen Zeitung«, Leipzig. Im Jahre 1869 wurde hauptsächlich auf seine Anregung hin, unter dem Vorsitz Franz Commers', die Gesellschaft für Musikforschung mit den Monatsheften für Musikgeschichte ins Leben gerufen, deren redaktionelle und geschäftliche Leitung er selbst übernahm. Im Jahre 1872 begann die »Gesellschaft für Musikforschung« mit der Herausgabe der Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke. Auch das Zustandekommen dieser für die Musikgeschichte sehr wertvollen Veröffentlichungen ist in erster Linie Eitner zu danken. Er redigierte die Publikationen und sorgte treu für ihren Bestand.

Gleichfalls in den 70er Jahren faßte er den schon erwähnten Gedanken einer allgemeinen musikalischen Bibliographie. Es war ihm offenbar geworden, daß die Musikgeschichte nicht mehr gefördert werden könne, wenn nicht zunächst einmal die allenthalben im Inland und Ausland verstreuten musikalischen Werke der Vergangenheit wenigstens dem Fundorte nach zugänglich gemacht würden. Über die Hälfte der in den letzten 30 Jahren veröffentlichten Kataloge musikalischer Bibliotheken ist von ihm und seinen Freunden angefertigt und zum Teil veröffentlicht worden. Was damit zur Erhaltung wertvoller Werke und zur Verbreitung geschichtlichen Sinnes getan worden ist, ist gar nicht zu ermessen.

Im Jahre 1882 siedelte er von Berlin nach dem anmutig gelegenen Templin in der Uckermark über, und lebte nun ausschließlich seiner Wissenschaft. Im Jahre 1902 wurde ihm der Titel eines Professors verliehen. Die letzten zwölf Jahre seines Lebens beschäftigte ihn die Herausgabe seines Quellenlexikons, dessen Schlusshand im Herbst 1904 erschien. Am 22. Januar 1905 verschied er nach kurzer Krankheit. Nach letztwilliger Verfügung führen die Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig seine Veröffentlichungen weiter.

Es wird sich erst jetzt recht zeigen, was die Wissenschaft an dem Unermüdlichen verloren hat. Seine Monatshefte waren ein Mittelpunkt für die musikalische Bibliographie und Biographie. Es sind noch viele wertvolle Schätze zu beuten, die in den übrigen bisher bestehenden Ausgaben älterer Musikwerke keinen Platz haben, und für welche die Publikationen Eitner's den geeigneten Platz bieten. Der Gedanke einer allgemeinen musikalischen Bibliographie und Biographie, dessen erste Frucht das Quellenlexikon von Eitner ist, muß festgehalten und mit vereinten Kräften gefördert werden. Mögen sich recht viele selbstlose Mitarbeiter finden.

Leipzig.

Albert Göhler.

## La Question du Concerto.

Il y a en, en effet, quelque étrange que cela puisse paraître, une «question du Concerto» qui, si elle n'a pas ému autant le public que la fameuse «Affaire» qui dure depuis dix ans, n'en a pas moins, l'an dernier, occupé longuement le monde musical parisien; cette question a même reçu, au tribunal de simple police de Paris, une solution provisoire, car on ne peut considérer comme définitif un jugement qui restera sans doute en suspens aussi longtemps qu'il y aura des virtuoses et un public pour les applaudir . . . ou les siffler.

J'ai déjà, à plusieurs reprises, signalé dans mes comptes-rendus de concerts, les manifestations tapageuses qui accueillent souvent les solistes, soit aux Concerts-Colonne, soit aux Concerts-Lamoureux. M. Cbevillard, impatienté de ces manifestations, interdit, il y a deux ans, l'entrée du Nouveau-Théâtre à plusieurs «sifflers». Un procès s'ensuivit, qui fut plaidé devant le juge de paix du 9<sup>e</sup> arrondissement: «M. Cbevillard en prit ombrage, explique le défenseur des sifflers du Châtelet, M<sup>o</sup> Bonzon, et nous interdit

l'accès de son concert, l'entrée, puis-je dire, du paradis. Nous le poursuivîmes. Nous plaidâmes devant le Tribunal de Paix du 9<sup>e</sup> arrondissement. Immédiatement l'accusation semblable se dressa: nos sifflets troublaient la représentation. Une enquête fut ordonnée par M. le juge Boyron; elle fut complète, consciencieuse, mouvementée. Les employés du concert Chevillard nous accusent d'avoir empêché par nos sifflets la représentation de continuer ou de reprendre. Mais la vérité, à force d'être en marche, parfois aboutit. Notre innocence fut reconnue et, par jugement du 25 mars 1903, le tribunal de paix nous accordait 10 francs de dommages-intérêts, outre le remboursement du billet de location pris par nous pour le concert dont on nous avait refusé l'accès. Ce jugement faisait bien mieux et bien plus, il reconnaissait par-là même notre droit au sifflet, droit que déjà avait fait ressortir la discussion soulevée sur ce sujet au Conseil municipal, le 28 novembre 1902, par M. Adrien Mithouard<sup>1</sup>).

Forts de cette jurisprudence, MM. Trotrot, Leprince et Blétry, se rendaient le 20 mars dernier aux Concerts-Colonne.

«La salle est comble, ajoute leur défenseur. L'Amérique, connue pour sa compétence en art, a envoyé ses mondaines les plus ferventes, la Pologne, dont M. Paderewski constitue l'ultime gloire, est acconrue frémissante. Le concerto de Beethoven vient à l'instant de s'arrêter après le premier mouvement, l'entr'acte régulier et normal s'ouvre à peine, que la furie des applaudissements trépigne. Mes clients trouvent cette allégresse blâmable. La foule pense à l'exécutant; eux songent au morceau exécuté. On acclame Paderewski; ils gémissent sur le concerto. Et leur courroux juvénile s'exhale en sons plaintifs ou stridents, suivant la force de leur souffle ou l'acuité de leurs sifflets à roulettes.

«Une pareille profanation plonge la salle presque entière, l'Amérique et la Pologne, dans une stupeur que soudain la fureur remplace. On se précipite sur les siffleurs, on les injure, on les conspuie, on les bouscule. Et voilà qu'une intervention se manifeste, dont le comique paraîtrait intense si la Pologne et l'Amérique pouvaient rire en ce moment. M. Colonne harangue les manifestants. Il l'a reconnu tout à l'heure avec cette bonne grâce, cette largeur et cette tolérance qui apaisent l'âme de tous les grands et vrais artistes. Qui harangue-t-il? Les siffleurs, et pour les maudire? Point. C'est aux applaudisseurs, si je puis risquer ce néologisme, que son discours s'adresse. «Ce sont les amis de l'ordre, proclament-ils, qui troublent la représentation. Quant aux porteurs de sifflets, libre à eux d'en user si cet instrument discordant leur agréé.»

Après la spirituelle plaidoirie de M<sup>e</sup> Bonzon, d'où sont extraites ces quelques lignes, le tribunal acquitta les trois prévenus, attendu, disait le jugement,

«Que la prévention est fondée sur l'article 88 de l'ordonnance du préfet de police du 1<sup>er</sup> septembre 1898, qui est ainsi conçu: «Il est défendu de troubler la représentation ou d'empêcher le spectacle de quelque manière que ce soit»;

«Que cette disposition assure l'audition silencieuse de l'œuvre et réserve l'exercice de la critique après la fin de l'acte joué ou du morceau exécuté;

1 La Sifflet au Concert, plaidoirie prononcée devant le tribunal de simple police de Paris le 8 juin 1904, par M<sup>e</sup> Jacques Bonzon, avocat à la Cour (Vannes, imprimerie Lafolye frères, 1904).

«Que le 20 mars, au concert Colonne, on jouait un Concerto de Beethoven, que ce Concerto était divisé en quatre parties, qu'il y avait un repos de deux minutes qui facilitait aux artistes leur réaccord, et au public la manifestation de ses sentiments; que la première parti du Concerto finie, de nombreux applaudissements éclatèrent, auxquels répondirent quelques sifflets, poussés notamment par les trois préveus; que les applaudissements reprirent, auxquels réponnaient les sifflets; que des menaces furent même proférées contre les siffleurs, qui durent être protégés par le commissaire de police de service;

«Que si les préveus avaient applaudi au lieu de siffler, on ne leur aurait rien reproché, parce que la louange, même la plus bruyante, est loin de déplaire, tandis que siffler, même légèrement, c'est-à-dire critiquer, semble intolérable;

«Attendu que, si le public peut approuver, il a le droit d'exprimer son mécontentement, qu'en manifestant leur improbation sous une forme minuscule, pendant la suspension, entre les deux parties du Concerto, les préveus n'ont fait qu'user du droit légitime de critiquer l'œuvre représentée, alors que l'audition était terminée au moins en une de ses parties.»

Telle fut l'équitable sentence rendue, le 6 juillet dernier par le tribunal de simple police. Mais si la question semble définitivement jugée au Palais, elle restera sans doute longtemps encore discutée parmi les musiciens. En effet, M<sup>e</sup> Bonzou ayant consulté un certain nombre de nos compositeurs, et non des moindres, en reçut les réponses les plus contradictoires, dont je crois intéressant de faire quelques extraits.

*Ab Jove principium.* M. Camille Saint-Saëns écrit :

«Quand des maîtres tels que Beethoven, Mozart, Schumann, ont mis dans les concertos le plus pur de leur génie, il est absurde de venir traiter de hant un genre illustré de telle sorte, par de tels noms.»

«Mais je vais plus loin, c'est la virtuosité elle-même que je prétendrai défendre. Elle est la source du pittoresque en musique, elle donne à l'artiste des ailes, à l'aide desquelles il échappe au terre à terre et à la platitude. La difficulté vaine est elle-même une beauté. Théophile Gautier, dans *Émaux et Camées*, a traité cette question en vers immortels.»

«Ceux-là seuls font fi des difficultés qui sont incapables de les vaincre. La virtuosité triomphe dans tous les arts, dans la littérature et surtout dans la poésie; en musique, nous lui devons tous les merveilleux effets de l'instrumentation moderne, devenus possibles seulement depuis qu'elle a pénétré dans les orchestres.»

«Pour ce qui est du concerto, ce genre prétendu inférieur à cette supériorité qu'il permet à un exécutant de manifester, sa personnalité, chose inappréciable quand cette personnalité est intéressante. Le solo du concerto est un rôle, qui doit être conçu et rendu comme un personnage dramatique.»

Avec M. Vincent d'Indy, autre opinion, diamétralement opposée. Pour lui, «il est indéniable que le Concerto, en tant que forme musicale mise au service de la virtuosité, est un genre inférieur, un descendant très dégénéré actuellement de cette belle forme de Concerto créée par les Italiens et admirablement employée par nos compositeurs français du dix-huitième siècle, et portée à son plus haut degré de puissance par Bach».

Tel est à peu près l'avis de M. Bourgault-Ducandray, à qui le Concerto paraît «un genre inférieur» et dont il est loin d'être partisan fanatique.

«Mais dans ce genre, même inférieur, ajoute-t-il, certains maîtres ont exprimé des pensées géniales, et se sont élevés à une grande hauteur. N'y eût-il que l'Andante du Concerto en «sol» de Beethoven pour piano, je m'opposerais à ce qu'on proscrive ce genre, d'une manière absolue. Quant à la virtuosité, ses abus sont évidemment funestes à l'art.

«Car le public, toujours fasciné par la difficulté vaincue, peut tomber facilement dans cette erreur que la virtuosité, qui n'est qu'un moyen, doit être le But. Mais quand les virtuoses se font les interprètes respectueux de belles œuvres, respectons-les et admirons-les!

«Sans virtuoses, nous serions privés du bonheur d'entendre bien exécuter les dernières sonates de Beethoven et ses derniers quatuors.»

Pour M. Paul Dukas,

«le concerto, comparé à la symphonie, est un genre inférieur puisqu'il n'a pour but, en somme, que la mise en valeur d'un instrumentiste».

«Cependant il y a en ce «genre inférieur» des œuvres classiques qui comptent parmi les plus belles de leurs auteurs. Aucun musicien ne voudrait les supprimer d'un trait de plume, alors qu'il y a tant d'œuvres médiocres appartenant aux genres dits «supérieurs».

«La virtuosité est, en effet, haïssable, dit M. Alfred Brueneau, mais elle ne «déborde» pas forcément dans le concerto, qui reste, malgré tant de petites batailles, une des hautes formes de la musique. Il y a de bons et de mauvais concertos, comme il y a de bonnes et de mauvaises symphonies, et Beethoven ne fut pas plus un «corrupteur» quand il écrivit ses concertos que quand il composa ses symphonies».

M. Arthur Coquard répond en ces termes:

«S'il s'agit de l'œuvre où la virtuosité s'étale avec insolence, au détriment de l'art, j'estime qu'on a le droit et le devoir de le proscrire, au même titre que, dans la musique dramatique, on proscriit la vocalise et le virtuosisme.

«Mais quand le concerto est une œuvre symphonique, avec un soliste au premier plan, quand il s'élève à la hauteur de l'œuvre d'art et parfois du chef d'œuvre — les exemples abondent — je ne comprends pas la protestation. Le siffleur me ferait alors l'effet d'un puriste qui prétendrait que, dans la musique vocale, il faut écrire exclusivement pour le chœur et que le solo est nécessairement d'ordre inférieur».

Opposons à ces avis mitigés, ceux-ci nettement favorables:

M. Gabriel Fauré conclut, après avoir cité les exemples de Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Saint-Saëns, Lalo, Castillon, «et bien d'autres»:

«Je ne suis donc pas d'avis que le concerto représente un genre inférieur; mais je conviendrais volontiers qu'il puisse exister de fort médiocres concertos, uniquement inspirés par la préoccupation de faire valoir un instrument et briller la virtuosité de l'instrumentiste».

M. Edouard Risler, l'admirable pianiste, écrit de son côté:



«Je trouve absolument déplacée l'habitude qu'ont prise quelques jeunes exaltés de siffler les concertos aux concerts Lamoureux et Colonne. Ils ne constituent du reste qu'une faible minorité et le grand public semble toujours écouter avec plaisir un beau concerto joué par un bon virtuose. Ni la virtuosité ni le concerto ne sont blâmables, en soi, la virtuosité est indispensable à la manifestation de l'art et le genre concerto a été illustré par les plus grands maîtres anciens et modernes».

M. Ch. M. Widor enfin, termine sa réponse à l'enquête sur le «genre inférieur» du concerto en citant à peu près les mêmes autorités incontestables que M. Fauré et conclut sur ces mots ironiques: .

«J'admets très bien, chez vos clients, un Idéal très supérieur à celui de Bach ou de Beethoven, mais ce n'est pas en sifflant qu'ils démontreront cette supériorité.

«Il est si simple de ne pas aller au concert quand un programme vous déplaît!»

Si donc la «question du Concerto» est juridiquement vidée, elle est toujours pendante entre les artistes et, comme dit l'adage latin, *adhuc sub judice lis est*, d' aussi considérables autorités, dans un sens et dans l'autre, se départageant les avis.

Paris.

J.-G. Prod'homme.

## Regarding English Glee.

Sometimes the political conditions and mood of a nation give off characteristic music, but it is difficult to connect the glee with the public events and national spirit of its best period (1750—1825). Jacobite disaffection, prolonged French wars, Tom Paine and Free Thought on one side and Wesley and Whitefield on the other, famine prices, starvation riots, everybody hard up, our very existence as a nation threatened — these were the accompaniments amid which Webbe, Spofforth, Danby, Callcott deftly wove their vocal melodies. Only a small proportion of the glees had patriotic words. Thus the school seems to have flourished in spite of its surroundings, just as it was, untouched by the influence of Handel, and carrying on the pure English melody of Purcell and Arne. Roughly speaking the madrigal ceased to be written in 1625, and the glee began to be written in 1700. Several countries have produced madrigals, the part-song is largely German, but the glee is undoubtedly English. The madrigal was scholastic and mediaeval; the glee was freer and more modern, never (like the part-song) repeated music to new words, delighted in changes of speed and measure, sought to lay out a picture and give contrast in unity. The glee composer delighted in points of imitation and little bits of canon; his design was to combine melodies; there was but little filling in; if a part had nothing to say it was silent. The glee differed from the modern part-song in being confined chiefly to concords and prepared 7ths and 4ths. The tonic and dominant pedals, the super-

tonic discords, the chromatic chords and passing-notes, the bunch of discords over the dominant in a cadence — these points of the modern part-song were absent from the glee. The form was more interesting than the part-song. There must be at least three parts to a glee; these parts may go up to eight or more. Immense interest was taken in glees a hundred years ago. Clubs were formed in London and the leading cities at which professional singers rendered them, while persons of the highest position, including royalty, sat and listened. The output was large. D. Baptie ("Sketches of Glee Composers", London, Reeves) gives the names of 212 glees by Webbe, 167 by Callcott, 124 by Horsley, 93 by Spofforth, 92 by Danby, &c. A MS. catalogue of glees compiled by this author has been bought by the British Museum and placed upon their catalogue shelves. Now 83 years of age, he has made a lifelong study of this form of composition, and rendered great public service by his industry. In the day of the glee, instrumental music did not bulk as large as to-day; the chief interest of music lovers centred in vocal music, and the love of part singing which Giraldus Cambrensis had noticed in 1185 shaped the form of the glee out of the old "three men's songs" and catches. Playford's "Ayres and Dialogues" (1659) seems to be the first publication in which the title is applied to a musical composition. There is therein a glee to Bacchus, a glee to the Cook, and a glee to Christmas. The word is an Anglo-Saxon one meaning simply "music". Prizes used to be offered by the glee clubs which stimulated composers to put forth their powers. An example of earnestness in the encouragement of glees is furnished by what took place at the Gentlemen's Glee Club at Manchester in 1832. Two prizes of £ 10 each for a serious and a cheerful glee having been offered, 46 compositions were received, 25 serious and 21 cheerful. Of the composers, 24 hailed from London, 7 from Manchester, and others from Liverpool, Edinburgh, Glasgow, York, Bristol, Hull, Plymouth &c. The singers of the club got up the whole 46 glees and sang them to the committee on five successive evenings! What thoroughness! What good readers the singers must have been! The prize-winners, when the packets were opened, proved to be Sir H. Bishop and Vincent Novello. The glees were generally issued in oblong folio size, and published by subscription. Bishop's twelve glees (1810) cost £ 1 to subscribers and £ 1 5s. to non-subscribers. Walmisley's fourth set of six (1814) cost subscribers 12s. and non-subscribers 15s. In consequence of these prices there was a great deal of MS. copying. The glee was properly unaccompanied. Bishop wrote accompaniments because most of his glees came in his operas, and the band being there he was tempted to use it, but this was exceptional. The glee ceased to be written about 1850. Mendelssohn's part-songs swept the country like a storm, and there were other influences at work. Music for the million became the cry. Mainzer, Hullah and the Tonic Sol-faists opened the delights of part singing to the many. This, on the whole, was a great advantage. But still, though quantity is always impressive, there is a peculiar charm in quality. With a single voice to a part, and that voice the voice of a soloist, glees possess a refinement which makes a special and enduring appeal to the musical sense.

London.

J. Spencer Curwen.

## Melchior Franck und Valentin Hausmann.

Ausgewählte Instrumentalwerke. Herausgegeben von Franz Bülache.  
Denkmäler deutscher Tonkunst XVI. Band. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904.

Mit Melchior Franck und Valentin Hausmann beginnt die eigentliche Geschichte der deutschen Orchestersuite, sofern sie wenigstens in für Instrumente allein bestimmten Druckwerken uns vorliegt. Denn daß man schon vor Hansmann weltliche Tanzlieder, ohne sie zu singen, auf Instrumenten allein musizierte, läßt sich an der Hand der Titel von weltlichen Vokalwerken, des *per cantar o per sonar*, oder »zu singen und auf Instrumenten wohl zu gebrauchen« mehr als sicher nachweisen. Um die Wende des 16. Jahrhunderts schritt man dann sowohl in Italien wie in Deutschland zum Komponieren oder vielmehr Aufschreiben selbständiger Instrumentalstücke. Die ersten Sammlungen zeigen die Übergangszeit äußerlich schon dadurch an, daß Instrumentalstücke wie Vokalsätze nebeneinander stehen, und zwar derart, daß bei Tanzliedern entweder der Text weggelassen wurde, oder daß man Tanzstücke mit Texten versah. Das letztere ist uns durch Hansmann bezeugt, der in dem Vorwort seines »Vennsgarten« schreift, daß er von den »hundert außerlesenen Polnischen Tänzchen«, »anff die ersten fünfzig, welche es leiden wollten, höfliche Amorisische Texte, . . . selber gemacht und untergelegt« habe; die anderen fünfzig seien ohne Text. Die Stelle, der noch einige andere aus Hansmann's Vorworten beigefügt werden könnten, zeigt, daß die Instrumentalsnits noch aus anderem Boden herauswuchs als dem vokalen, als nur aus der Übertragung von Tanzliedern auf Instrumente. Sie weist darauf hin, daß Tänze auf verschiedenen Instrumenten schon lange vor 1600 gespielt wurden, daß die Snits, wie sie sich z. B. bei Hansmann präsentiert, schon eine Vergangenheit hinter sich hat. Dies ist weniger an und für sich wichtig, als dafür, manche Züge in den Tänzen eines Hassler, Hausmann oder Franck zu erklären, nämlich vor allem den in so manchen Stücken anzutreffenden durchaus instrumentalen Stil. Ja, noch mehr: Hansmann sagt uns (in der Vorrede zu den »Neuen artigen und lieblichen Tänzen«), daß er den Instrumentalstil dem vokalen gewissermaßen vorziehe, weil es sich in diesem bequemer und flüssiger arbeiten lasse. Die Tänze, welchen Texte untergelegt seien, ließen sich nicht so »zierlich in allen Stimmen« setzen wie die ohne Text. Das deutet einigermaßen darauf hin, daß man sich ganz bewußt über den Unterschied von vokalem und instrumentalem Stil im reinen war, oder sich doch wenigstens darüber Gedanken machte. Für das Verständnis der deutschen Musik im 17. Jahrhundert, und zwar besonders auch des deutschen Liedes, ist dies von großer Wichtigkeit, denn man wird mit den häufig zu findenden Bemerkungen, daß noch Instrumentalmusik um die Mitte und der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts oft vokalen Charakter aufweise, etwas vorsichtiger sein müssen. Die allgemeine Pflege der Instrumentalmusik mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts wäre auch gar nicht zu begreifen, wenn nicht schon die frühere Zeit der instrumentalen Praxis einen bedeutenden Platz eingenommen hätte. Auch da stößt man in den Vorreden Hansmann's auf einen sehr interessanten Beleg, wie selbständig man zu dieser Zeit schon mit der Instrumentalmusik umzugehen wußte. Hausmann macht, ebenfalls in dem Vorwort zum »Venusgarten«, die Bemerkung, daß der

»Teutsche Sprung oder Nach Tantz, den man auf viele Tänze hätte setzen und hinzu thun können, mit willen außgelassen« sei, »damit sie (welches schad were) nicht zu gemein würden. Erfahrene und in der Music wol fundierte Instrumentisten werden entweder dem Polnischen hranch im Nach Tantez folgen, oder anff die Teutsche gemeine Art, dem Nach-Tantz mit der Proportion, geschicklich, daß es der Melodie nicht hinderlich, wissen zu finden«.

Dies setzt nun nichts anderes als die Fähigkeit des Extemporierens in einer ganz bestimmten feststehenden Art und Weise voraus, die auf eine lange Pflege dieser Art von Musik schließen läßt. Wenn demnach der Herausgeber des Bandes sagt, die Orchestermusik, womit die Suite gemeint ist, hätte also ihren Ausgang von dem Vokalstil genommen, so ist diese Auffassung einigermaßen einseitig. Sie würde ihre Richtigkeit haben, wenn man sie auf die italienischen Kunstformen der Instrumentalmusik, besonders auf die Kanzenen beziehen würde, bei der Suite, der Volksmusik, wird man aber neben dem vokalen Ursprung auch einen instrumentalen annehmen, man wird, ob uns hier Drucke vorliegen oder nicht, die Zeit der Orchestersnits schon vor Hausmann beginnen lassen müssen. Kann man auch in den Vorworten der Sammlungen Bemerkungen der Art finden, daß es sich um etwas durchaus Neues handle. Hausmann sagt nur an einer Stelle (Neue artige und liebliche Tänzle), daß man »nach dieser und dergleichen Art von Compositionen fast begierig« sei. Die Snitenmusik trat in eine neue Phase ein, als man daran ging, die Tänze entweder zu sammeln oder Tanzlieder als Tänze herauszugeben. In dieser historischen Reihenfolge sind diese ersten Suitenkomponisten etwa aufzufassen.

Der Denkmälerband gibt von den einzelnen Werken Franck's und Hausmann's nur eine Auswahl von Stücken, womit man sich einzig dann einverstanden erklären könnte, wenn das Vorwort des Herausgebers genügend orientieren würde. Vor allem wäre da die Frage in Betracht gekommen, die Tänze mit den Liedern zu vergleichen, da die Notenangabe keine Lieder enthält. Hausmann deutet selbst an, daß Unterschiede zwischen den Tänzen und Liedern bestehen. Da wäre es nun eine dankbare Aufgabe für den Herausgeber gewesen, diesen Unterschieden nachzuspüren und uns von der Beschaffenheit der Lieder einen Begriff zu geben. Er rühmt zwar bei Franck die »echt instrumentale Behandlung der Stimmen«, ohne auch die geringsten Versuche zu machen, dies zu erklären, insbesondere dieses Urteil mit dem früheren in Zusammenhang zu bringen, daß die Orchestermusik (dieser Zeit) ihren Ausgang von dem Vokalstil genommen habe. Daß derartige Fragen wenigstens angeschnitten werden, darf man wohl verlangen, besonders deshalb, weil der Herausgeber — meiner Ansicht nach — recht unwesentliche Detailfragen berührt, wie daß Franck den übermäßigen Dreiklang<sup>1)</sup> anwendet, oder den Quintsextakkord der zweiten Stufe und was dergleichen mehr ist. Es kann auch nicht Aufgabe dieser Besprechung sein, gerade so wichtige Fragen wie den Unterschied zwischen instrumentalem und vokalem Charakter klar zu legen. Will man sich darüber aber klar werden, so sind Werke gerade aus dieser Zeit sehr wichtig und führen, mit Hilfe

1) Das erste Beispiel in den »Neuen Pavanen« Nr. XXII, S. 28 4. Takt verstehe ich übrigens nicht. Hier ist das Fis, das den übermäßigen Dreiklang herbeiführt, in ein F verwandelt. Was ist nun das Richtige? Steht im Druck vor der Note nichts, so ist selbstverständlich F gemeint, und dann fällt der übermäßige Dreiklang an und für sich schon weg. Der Revisionsbericht gibt keine Auskunft.

der Lautenliteratur, wohl einzig zum Ziele. Bringen die Denkmälerausgaben aber überhaupt Vorworte, so kann man hillig verlangen, daß der Herausgeber weiß, worin die verschiedenen Zwecke der Publikation beruhen. Denn über den Charakter dieser Musik sind wir durch Kretzschmar<sup>1)</sup> und Riemann<sup>1)</sup> schon lange bestens orientiert.

Bei Hausmann handelt es sich um Originalkompositionen und fremde Tänze, eine weitere Frage, über die das Vorwort nicht orientiert. Fremde, und zwar polnische Stücke sind im »Venusgarten« und dessen Fortsetzung »Rest von Polnischen und andern Tänzchen« zu finden und wohl dadurch von Originalstücken kenntlich, daß sie nicht die Chiffre Hausmann's (V. H. G. Valentin Hausmann Gerhipolensis) tragen. Ist dem so, so würde es sehr interessieren, wieviel polnische und wieviel eigene Tänze die beiden Sammlungen enthalten, ferner, ob sich ein Unterschied zwischen ihnen findet. Auf einen Unterschied macht Hausmann selbst aufmerksam, indem er zwischen dem deutschen und polnischen Nachtanz unterscheidet. (Vgl. den früher zitierten Satz aus dem »Venusgarten«.) Wo liegt nun aber der Unterschied? Die Neuansgabe bringt nur wenige polnische Tänze, obgleich aus Hausmann's Vorwort hervorzugehen scheint, daß die Sammlung in der Hauptsache fremde Tänze enthält. Man kann aus dem Neudruckten zu keinem klaren Resultat kommen; der Vergleich des ganzen Materials unter sich würde aber wohl ein solches geliefert haben. Der deutsche Nachtanz ist eine Variation des Tanzes im Tripeltakt, Beispiele mit polnischen Nachtänzen gibt aber die Neuansgabe nicht, wenigstens nicht, daß es besonders gesagt wäre. Sind darunter etwa diejenigen Tänze zu verstehen, die als zweiten Teil einen Tripeltanz bringen, dann aber wieder in den Takt des ersten Teiles zurückfallen? Lauter Fragen, über die man orientiert sein möchte, und die man bei einer »Auswahl« von Stücken vom Herausgeber, dem doch das ganze Material zur Verfügung steht, heutzutage finden sollte. Sonst müßte man sich denn doch wünschen, daß die »Denkmäler« bei der Praxis hleihen, ein Werk in allen seinen Teilen zu veröffentlichen. Vielleicht weiß über all die Fragen Bölsche noch nachträglich Anskunft zu geben.

Auch die bibliographischen Bemerkungen des Herausgebers finde ich nicht ansreichend. Da steht z. B. von Hausmann's »Neuen und artigen Tänzchen«, daß sie 1602 ediert worden seien, wenigstens steht diese Zahl am Kopfe. Unten macht der Herausgeber die Bemerkung, daß das Werk in 6 Auflagen erschienen sei, wovon fünf erhalten seien. Das für den Neudruck benutzte Exemplar sei nach der Auflage von 1602 (Bibliothek Liegnitz) hergestellt. Das ist alles; daraus werde aber jemand klug. Vor allem wird interessieren, wann das Werk erschienen ist. In der Vorrede Hausmann's stößt man auf das Jahr 1598, und mit Hilfe von Eitner und Göhler erfährt man endlich, daß das Werk wirklich 1598 erschienen ist. Man sieht nun, daß das Jahr 1602 völlig nebensächlich ist, daß der Herausgeber wohl gerade das Exemplar benützte, das er am leichtesten zur Hand hatte, daß er sich auch das Exemplar der allerersten Auflage gar nicht ansah, daß er es überhaupt für ganz nebensächlich hält, ob ein Werk vier Jahre früher oder später erschienen ist. Denn das ist doch selbstverständlich, daß für eine kritische Ausgabe die verschiedenen Auflagen, besonders aber die Urausgabe durchgesehen werden müssen. Die erste Ausgabe befindet sich nach Eitner in Berlin; doch sind von den

1) Führer durch den Konzertsaal I, S. 10–19. Musikalisches Wochenblatt 1895.

vier Stimmen nur drei erhalten. Wer also in die Werke chronologische Ordnung bringen will, korrigiere die Zahl 1602 in 1598. Wesentlich ist dies besonders aus einem Grunde, der dem Herausgeber ebenfalls durchaus entgangen ist. In dem »Rest von polnischen und andern Tänzten« von 1603 redet Hansmann von »zweyen opusculis«, in denen er eigene Tänze herausgegeben habe. Welche sind diese? Erst als ich herausgefunden hatte, daß die Sammlung von 1602 im Jahr 1598 erschienen war, klärte sich das Vorhandensein wenigstens der einen Sammlung auf. Es sind dies tatsächlich die »Neuen artigen und lieblichen Tänzte«. Eine andere Sammlung, die von Hansmann gemeint sein kann, findet man bei Göhler unter dem Titel: »Nene liebliche Melodien mit vier Stimmen, so auch zum Tanz zu gebrachen«, ebenfalls 1598 ediert. Und hierüber gibt nun der Herausgeber nicht die geringste Auskunft. Um sich über all diese rein bibliographischen Fragen Klarheit zu verschaffen, setzt man tatsächlich so viel unnötige Zeit zu, daß man verstimmt wird. Es ist deshalb auch kein Raum mehr, auf den eigentlichen Wert dieser Instrumentalsammlungen einzugehen, was bei anderer Gelegenheit einmal geschehen soll. Bei Melchior Franck, als Musiker viel bedeutender und interessanter als Hausmann, läßt sich entschieden eine Entwicklung des Tanzes, und zwar der Intrade, die der Lieblingstanz des Komponisten zu sein scheint, verfolgen, indem er sie mit Elementen der Pavane und der Galliarde vermischt. Dann ist ein Vergleich mit Schein's Snitten sehr lehrreich, indem sich verfolgen läßt, welche Züge er von seinen Vorgängern übernahm. Indes, es müßten zuerst die äußeren Fragen zur Sprache kommen, die unterleihen hätten können, wenn das Vorwort gründlicher ausgefallen wäre.

Leipzig.

Alfred Houß.

## Musikberichte.

Berlin. Kgl. Opernhaus. Hans Sommer's Oper »Rübezahl und (richtiger: oder) der Sackpfeifer von Weiß«, die vor etwa Jahresfrist<sup>1)</sup> in Braunschweig ihre Uraufführung erlebt hatte, ging am 16. Februar mit freundlichem Erfolg in Szene. Die von Eberhard König herrührende Dichtung schließt sich ziemlich eng an eine alte Sage an, ist spannend und für die Komposition recht geeignet. Die geschlossene Form ist darin völlig verbannt, kein Lied unterbricht den Gang der Handlung. Es herrscht durchaus der Sprechgesang, den Sommer aber recht melodisch behandelt. Dem Wagner'schen Vorbild ist er auch in der durchgängigen Verwendung von Leitmotiven gefolgt; hierbei hat er eine sehr glückliche Hand gehabt: mit seltener Kunst werden die Vorgänge auf der Bühne, die Worte der Personen durch die sinfonische Behandlung der Leitmotive im Orchester unterstützt und erläutert. Diese selbst sind meist glücklich und plastisch erfunden. Besonders schön ist das Motiv, durch das der Berggeist herbeibeschworen wird, sehr charakteristisch dasjenige, das bei seinem Erscheinen ertönt; hübsch auch der Walzer, den er als Sackpfeifer spielt. Daß Sommer auch sehr ausgiebig die alte Tanzmelodie »Als der Großvater die Großmutter nahm« verwendet, womit er noch ein zweites volkstümliches Thema verbindet, wird ihm niemand verübeln. Ebensowenig die Anklänge an Wagner; wer im Geiste des Bayreuther Meisters arbeitet, kann sich seiner Einwirkung eben nicht entziehen. Die Instrumen-

1) Am 15. Mai 1904 (vgl. Deutscher Bühnenspielplan 1903/1904).

tation ist geschickt und klangschön, mitunter freilich etwas zu stark; auch in der Instrumentation wie überhaupt bei jeder Note Sommer's merkt man, welch ein feiner Musiker er ist. Etwas mehr Knappheit würde dem echt deutschen Werke nur genützt haben, so namentlich in der Kampfszene des zweiten Akts und in der freilich sehr schönen Schlußansprache Rübezahls. Dessen Figur ist auch in musikalischer Hinsicht am besten gelungen. Verhältnismäßig am schwächsten ist der erste Akt, dessen Perle die Erzählung des jungen Kraft bildet und dessen Schluß wirkungsvoll zu nennen ist. Im zweiten bedient der Tanz des Volkes nach Rübezahls Pfeife den Höhepunkt. Am gelungensten ist der dritte Akt mit dem Selbstgespräch des bösen Stadtvogts und seiner ergötzlichen, höchst humoristischen Szene mit Rübezahl; eine Abschwächung tritt dann freilich durch die Vision der Gertrud ein. Im vierten Akt ist die Kirchhofsszene von großer Wirksamkeit, die Musik schauervoll und durchaus der Situation angepaßt. Angesichts der vielen Schönheiten, die das Werk enthält, und des darin waltenden echt künstlerischen Geistes wäre es zu wünschen, daß dieses fünfte Bühnenwerk des als Liederkomponisten so geschätzten Komponisten sich auf dem Spielplan erhalte. Die Aufführung unter Dr. Richard Strauß, der das Orchester wohl noch etwas mehr hätte abdämpfen müssen, war recht gut. Die in jeder Hinsicht ungemein schwierige Titelrolle wurde von Knüpfer unübertrefflich gegeben.

Nationaltheater. Viel Anklang fand eine Ausgrabung der musikalisch noch immer recht reizvollen einaktigen Oper »Gute Nacht, Herr Pantalon« von Grisar. Recht gelungen und vielversprechend war die Aufführung von Beethovens »Fidelio«. Demnächst soll Siegfried Wagner's »Kobold« in Szene gehen.

Das Theater des Westens hat mit Wolf-Ferrari's musikalischer Komödie »Die neugierigen Frauen«, die unter Kapellmeister Hans Pfitzner sehr gut gegeben wird, einen hier unerhörten Erfolg (binnen zwei Monaten 25 Aufführungen) erzielt. Dabei bringt das hiesige Publikum dem übrigens recht dürftigen Stoff nur wenig Verständnis entgegen. Um so mehr freut es sich an der humorvollen Musik, die zum mindesten als eine glänzende Talentprobe betrachtet werden muß. Der junge Komponist hat sich darin beinahe einen eigenen Stil geschaffen, es verschmäh't, sich an Wagner's »Meistersinger« anzulehnen, vielmehr an Verdi's »Falstaff« und vor allem an die Buffopern Mozart's wieder angeknüpft. Er bedient sich auch nur des kleinen Mozart'schen Orchesters, dem er die Harfe hinzufügt. Daß man mit diesen »bescheidenen« Mitteln ganz wunderbare klangliche Wirkung erzielen kann, daß der ungeheure Orchesterapparat der meisten modernen Komponisten nicht nötig ist, das hat er aufs beste bewiesen. Obwohl er das Orchester absolut nicht sinfonisch, aber auch nicht bloß als Begleitung, sondern als Ergänzung des Gesanges verwendet, so bietet er doch so brillante orchestrale Einfälle, daß man aus dem Erstannen und der Freude über so viel Schönes gar nicht herauskommt; wie köstlich läßt er z. B. die Oboe gackern. Weniger günstig sind die Singstimmen behandelt; meist ist es Sprechgesang in Ensembleszenen, der geboten wird; nur dem Liebespaar ist geschlossener Gesang, eine sogenannte dankbare Nummer zugeteilt. Die Frauenensembles sind weit gelungener als die der Männer, diese wiederum schwächer als die gemischten Ensembles; überhaupt bietet die Musik viel Ungleichmäßiges; ein Meisterstück geradezu ist das Frauen-terzett im ersten Akt, matt die Schlußszene.

Wilh. Altmann.

Kopenhagen. Während der Unruhe in der IMG. hatte der Vorstand der hiesigen Gruppe eine reservierte Haltung der Gruppe gewünscht, deshalb erschienen die Berichte von hier aus so lange nicht. Jetzt, da sich die Verhältnisse nach dem Leipziger Kongreß wieder befestigt haben, nehmen wir die Berichterstattung wieder auf, denn wenn auch selten Neues oder Bedeutungsvolles hier aus dem Norden zu berichten sein wird, so glauben wir doch, daß Kopenhagen als Ortsgruppe der IMG. nicht unter den Musikberichten fehlen darf, und daß selbst eine kürzere Übersicht über das hiesige musikalische Leben und Treiben keinen wertlosen Beitrag zu dem Bild von dem gegenwärtigen musikkulturellen Zustand in Europa, welches künftige Forscher n. a. auch in den Berichten der Zeitschrift der IMG. suchen werden, sein mag.

Auf der kgl. Bühne, wo neben Schanspiel und Ballett die Oper zu Hause ist, kamen bisher nur drei musikalische Neuheiten vor. 1. Die Opferfeuer, Drama von Karl

Gjellerup, Musik von G. Schjelderup, dem in Dresden lebenden norwegischen Komponisten. Das Werk wurde nur einige Male ohne sonderlichen Erfolg angeführt; gegen die arge Verstümmelung der Musik protestierte der Komponist öffentlich. 2. Der Barbier von Bagdad von P. Cornelius. Leider gefiel diese reizende Oper unserem Publikum nicht recht, so daß ihr Bühnenleben hier nicht lange währen wird. 3. Die goldenen Schuhe der St. Cäcilia, Ballett mit einer teilweise hübschen und wirkungsvollen Musik von Aug. Enna.

Hauptstücke des Repertoires waren sonst Norma, Don Juan, Margarete (Faust), Cavalleria, Romeo, Bajazzo, Carmen (letztere fünf für das Montagastspiel des beliebten dänischen Tenors Wilh. Herold), Lohengrin, Orpheus und Eurydike und mehrere Male Saul und David vom Dänen Carl Nielsen.

Das Konzertleben war äußerst lebhaft. Das Publikum besuchte außer den Vereinskonzerten am meisten Virtuosenkonzerte, so die von Willy Burmeister, Maikki Järnefelt und Mischa Elman (dessen Auftreten wieder die alte Diskussion in der Presse für und gegen »Wunderkinder« erregte). Auch das sich aufs schönste entwickelnde Brüssler Quartett errang mit dem letzten Konzert ein volles Haus, fand aber mit dem neuen Quartett von Sinigaglia nicht viel Anklang. Wenig Glück hatte der Baßbaritonist Th. Bertram, auch die wertvollen und schönen Leistungen der Yvette Guilbert begleitenden Société de concert des instruments anciens wurde lange nicht nach Verdienst gewürdigt. Ihr Programm mag im großen und ganzen dasselbe wie in Deutschland gewesen sein. Mit Erfolg trat ein (Hamburger?) Geiger Max Monge auf, der u. a. mit der dänischen Pianistin Frau Köster zusammen eine Sonate von H. Huber zum ersten Male hier vortrug. — Von einheimischen Solisten seien sonst genannt: der Geiger Børvig, die Geigerin Sigrid Frederiksen (die u. a. ein Konzert von Nardini spielte), die Cellistin Ayga Fritzsche, der Cellist Bramsen mit seiner Frau, der talentvollen Liedersängerin Marta Sandal, die u. a. von ihrem Manne aufgefunden und mit Cellobegleitung eingerichtete norwegische Volkslieder vortrug. Die Herren Glass und Høeberg gaben zusammen ein schönes Kammermusikkonzert, wo zum ersten Male ein Versuch mit verdecktem Podium und dunklem Saal gemacht wurde. Daß die Aufnahmefähigkeit des Publikums im Ganzen durch diese Veranstaltungen gesteigert wurde, war außer Zweifel, doch sei kein Urteil über diese ganze Sache ausgesprochen; indes erklärte sich fast die gesamte Presse gegen sie, sich durchgängig leider auf recht oberflächliche und wenig gewichtige Argumente stützend (»man wurde schläfrige... konnte nicht kontrollieren, wer da spiele« usw.). Bisher ist es bei diesem Versuch geblieben.

Von größeren modernen ausländischen Werken kamen zur ersten Aufführung: Brahms' Triumphlied und Alt-Rhapsodie (Cäcilienverein), Bossi Canticum cantiorum (Musik-Verein), Max Reger's Vom Himmel hoch (Herrn Geisler's Kirchenkonzert), Jean Sibelius' Sinfonie Nr. 1 (Joachim Andersen's populäre Palaiskonzerte).

Von älterer zur Aufführung gelangter Musik ist zu nennen: Alle Violin-Klavier-Sonaten von Beethoven (an 3 Abenden prächtig gespielt von den schwedischen Künstlern Tor Anlin und Wilh. Stenhammer); ein großer Auszug aus Rameau's *Les indes galantes* (Cäcilienverein); Bach: Konzert A-moll (nach Vivaldi) für 4 Klaviere mit Orchester (ebenda); Händel: Vorspiel, Szene und Arie aus dem Oratorium Herkules (Frl. Tiecke aus Berlin, ebenda); *A cappella-Chöre* von Josquin de Prés, Antoin Févin u. a. (ebenda).

Von dänischen Komponisten wurden folgende größere Werke angeführt: Sinfonie von Fini Henriques (Dänischer Konzertverein) und Kantate Henrik und Else von L. Rosenfeld (derselbe). Ferner wurden wir mit den neuen Werken: Violinkonzert von Hakon Børresen — hübsch klingend, von guter Faktur, aber nicht besonders dankbar für das Soloinstrument und inhaltlich ziemlich leer — und In memoriam (Trauermusik über eine verstorbene Schwester — tief und ehrlich gefühlt, aber etwas weitschweifig und zu wenig abgeklärt — von Ludolf Nielsen, bekannt gemacht.

William Behrend.



**Leipzig.** Robert Kothe, der Liedersänger zur »Lante«, trat auch in Leipzig mit größtem Erfolg auf; er mußte seinen Abend nicht weniger als zweimal wiederholen. Seine Wirkung ist zu einem guten Teile den volkstümlichen Bestrebungen der Gegenwart zuzuschreiben, von denen schon mehrmals in der Zeitschrift die Rede war. Dem Enthusiasmus des Publikums würde ich mich unbedingt anschließen, wenn es sich nicht gewissermaßen um eine Vorspiegelung nicht zutreffender Tatsachen handeln würde. Herr Kothe gibt vor, zur Lante zu singen, und sein Gewährsmann, der Kgl. b. Kammermusiker H. Scherrer in München, »ein genauer Kenner der Guitarre«, will, wie das dem Programm vorgedruckte Vorwort aussagt, die »alte hochentwickelte Lautenmusik eingehend studiert und zu einer großen Anzahl von Volksliedern Begleitungen geschaffen haben, die auf dieser alten Lautenmusik beruhen und der ziemlich gleichklingenden Spielart der Guitarre angepaßt« seien. Hier wird ganz verblümt gesagt, daß es sich um Gitarrenbegleitung handle, das Programm sagt aber: »Deutsche Volkslieder und Balladen zur Lante gesungen«. Wer die Lautenliteratur des 16. Jahrhunderts, dann aber überhaupt die Musik dieses Zeitalters kennt, muß sofort hören, daß zu all den prächtigen Volksliedern des 15. und 16. Jahrhunderts, die Herr Kothe sang, eine ganz willkürliche, auf dem modernen Tonsystem beruhende Begleitung gespielt wurde, die zu diesen Liedern nicht passen kann. Herr Kothe, dessen Absicht, »die Liebe zum deutschen Volkslied neu zu beleben«, wärmstens zu begrüßen ist, würde gut tun, sich einmal in die alte Lautenliteratur selbst zu vertiefen, insbesondere auch um zu sehen, daß die hochstehende Lautentechnik mit der der modernen Guitarre recht wenig zu tun hat. Bei den neueren Volksliedern fiel der stilwidrige Anachronismus weg, und hier verschaffte der famose Vortrag Kothe's die prächtigsten Genüsse, da man hier auch den Gitarrenklang eher in Kauf nahm.

Ein sehr interessantes, meiner und anderer Meinung nach sehr gut gelungenes Experiment wurde im siebenten Philharmonischen Konzert angeführt. Generalmusikdirektor Wilhelm Kes unternahm es, an der 7. Sinfonie Beethoven's zu zeigen, wie die Instrumentation bei Beethoven'schen Sinfonien »ergänzt« werden kann. Es handelt sich nämlich nicht im geringsten um eine Neuinstrumentierung, wie sie gegenwärtig von manchen, auf immer Neues bedachten, sensationslustigen Dirigenten betrieben wird, sondern einzig um die schon längstens hekannte Tatsache, daß Hörner und Trompeten zu Beethoven's Zeit manche Töne nicht blasen konnten, welchem Übelstande bereits Wagner in der genannten Sinfonie abhalf. Als Fundamentalregel kann der von Kes (Musikal. Wochenblatt Nr. 3, 1905) aufgestellte Satz gelten: Was Hörner nicht blasen konnten, verschob Beethoven in die Fagotte, das Unspielbare der Trompeten wanderte in die Oboen. Hiernach hat Kes seine Ergänzung reguliert, und zwar mit feinstem Geschmacke und gründlichster Kenntnis der Partitur. Den meisten Hörern kommt von den Umänderungen heinahe nichts zum Bewußtsein, der Fachmann hört aber eine Anzahl Stellen, die unbedingt gewonnen haben. Deshalb, weil es sich um ein durchaus stilvolles Prinzip handelt, ist diesen Bestrebungen weiteste Verbreitung zu wünschen.

Alfred Heuß.

**London.** — On 26 Jan. 1905, Stanford conducting "*London Symphony Orchestra*" (being a secession from Queen's Hall Orchestra) played his own "*Allegro e Pensieroso*" Symphony, no 5 in D, op. 56, and Parry's "*Symphonic Variations*" in E minor. The spirit of Stanford's symphonic music suggests a pure adolescence; the perfection of form, with just enough warmth to show the potentialities of strong manhood. Parry's variations are really a marvel of compression, like clay clenched in the hand of a giant. In works like these two, in the opinion of the present writer, lie the germs of England's future musical greatness, not in drinking fiery potions from abroad or worshipping tamtams. Journalistic criticism, which veers truly with public opinion, can be seen clearly turning round towards this style.

It is said that the 50-ton steam-hammer which forges the cannon of Perm can rush down with lightning speed and just chip the shell of an egg in a wine-glass. The enormous *Royal Choral Society* (cond. Frederick Bridge) has begun these feats, performing on 26 Jan. 1905 Berlioz' delicate "*Enfance de Christ*" (1850—1854) with perfect ease and success in the Albert Hall. What a masterpiece is this! The sunshine

of the Dauphiné laid on to the classicity of Beethoven. A ceaseless inspiration of new ideas from first bar to last. The most delightful special atmosphere — that for the sad fugitives — ever invented. The entrancing tinkle of the domestic Ishmaelitic entertainment. Surely it is no exaggeration to say that the greatness of Berlioz is only just beginning to be understood. It is impossible by the bye for any except the veriest amateurs to have supposed for an instant at the Salle Saint-Cécile on 12 November 1850 that the harmonies of the "Shepherds' Farewell" were of XVII century. There must have been a joke about the joke. — It was difficult suddenly to shift the brain from ancient Sais to a frontier Canada village, but a few minutes of *Mackenzie's* brilliant orchestration threw the curtain up for the transformation-scene with his cantata "*Witch's Daughter*". Of the music F. Gilbert Webb says in the Referee: — "This distinctly improves on a second hearing, its consummate musicianship becomes more apparent, its subtleties of significance more clearly understood, and the sly touches of humour more prominent. The vivacious chorus which closes the first scene elicited enthusiastic applause, as did the noble ensemble *Immortal Love*. The epilogue was reached at so late an hour that a large number of the audience had left before it was begun, which is to be regretted, for it is one of the noblest pieces of choral writing that the gifted Scotch composer has penned". Mackenzie has limited himself here to a slender village theme (Whittier), but he can do anything he likes. Music certainly appreciated by audience, and should be repeated.

On 14 Feb. 1905 Madame *Rose Koenig* publicly recited on P. Forte 14 scenes from Wagner's "*Ring*". Firm masculine touch. All difficulties overcome. The melos throughout grandly enounced. A deficiency of softness and shading; but as this gave a result like a cold highly-polished statue taken in lieu of a warm-tinted picture, it is not certain that it was not the best effect for the particular purpose. The majesty of Wagner's construction (a thing so often ignored) came out clearly thereby. A singular praiseworthy exhibition, for which there certainly is room. Hearty applause.

In memory of the lamented *Eduard Dannreuther*, professor at the College (b. 4 Nov. 1844, d. 12 Feb. 1905), the Roy. Coll. of Music performed at their concert of 14 Feb. 1905 Berlioz' "*Tristia*", op. 18, No. 3, "*Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet*", (22 September 1848), a succession of sighs, never heard by the composer, and producing here an extraordinary impression. Likewise was played on the organ, the audience standing, Brahms's last published work, the Choral-Vorspiel "*O Welt, ich muß dich lassen*". Before these was given in English Beethoven's "*Glorreicher Augenblick*" (1814 Vienna Congress music, later called "*Preis der Tonkunst*"). — On 16 Feb. 1905 *Colonne* led the London Symphony Orchestra (a magnificent body of performers) to victory with incisive picturesque rendering new to London of various Berlioz pieces. Franck's Symphony in D also well received. C. M.

**München.** Das größte künstlerische Ereignis der letzten Wochen war ohne Zweifel das Anton-Bruckner-Fest unter Leitung von Ferdinand Löwe aus Wien, veranstaltet vom Kaimorchester zu Gunsten seines Pensionsfonds. Die beiden Abende dieses Festes hilden wirkliche Erlebnisse, Marksteine in dem nur allzu eindrucklos dahinrauschenden alltäglichen Musiktreiben. Löwe als Schüler Bruckner's wie kaum ein anderer lebender Dirigent mit dem Stile des großen Wiener Sinfonikers vertraut, verstand es die gewaltige Tonsprache dieses Meisters geradezu erschütternd vor uns stehen zu lassen. Der erste Abend brachte die hier schon öfters gehörte 4. (Romanische) Sinfonie in Es-dur und die (unvollendete) 9. Sinfonie in D-moll, während der zweite Abend der Wiedergabe der hier noch nicht aufgeführten 6. Sinfonie in A-dur und des 150. Psalms (für gemischten Chor und Orchester) gewidmet war. In den Jahren 1879 bis 1881 komponiert, ist die A-dur-Sinfonie trotz herrlichster Schönheiten (namentlich das Adagio ist ein echter Bruckner) ihren Geschwistern gegenüber immer etwas stiefmütterlich behandelt worden, ganz zu Unrecht, wie uns die wundervolle Wiedergabe durch Löwe lehrte. Das sehr verstärkte Kaimorchester entfaltete unter der helebenden Direktion des ausgezeichneten Dirigenten ungewöhnlichen Schwung und edelste Klangsönheit. Edgar Istel.

**Prag.** Die Dorfmusikanten. Heiteres Volksmärchen mit Gesang und Tanz. Nach einem älteren Motiv. Musik von Karl Weis. (Uraufführung am 31. Dezember 1904 im Nenen Deutschen Theater in Prag.) Karl Weis ist als der Schöpfer des »Polnischen Juden« bald populär geworden. Nach dem Ausweis des »Deutschen Bühnenspielflans« gehört der »Polnische Jude« zu den meist gegebenen Opern der abgelaufenen Spielzeit, und diese Oper allein hat den Komponisten in der Musikwelt bekannt gemacht. Denn »Viola« und »Die Zwillingsschwester« haben ihm kaum mehr als einen Achtungserfolg eingetragen. Nun hat Weis noch knapp vor Jahreschluß im Neuen Deutschen Theater in Prag sein jüngstes Werk herausgebracht: Die Dorfmsikanten, die er »ein heiteres Volksmärchen mit Gesang und Tanz« nennt und zu denen er ein »älteres Motiv« benutzt hat. Die Handlung wickelt sich etwa folgendermaßen ab: Der Musikant Christel liebt Liesl, die Tochter des Försters. Da er aber ein armer Teufel ist, wie es Musikanten gemeinhin sind, und der Schwiegervater in spe ihm die Tochter nicht eher geben will, als bis er sich ausgewiesen hat, daß er die Lasten der Ehe zu tragen imstande ist, so geht er auf den Rat der Leute auf die Wanderschaft. In der Stadt, meinen diese, sei in kurzer Zeit viel, viel Geld zu verdienen. Bald kommt er in ein Märchenreich zu einer traurigen Prinzessin. Diese macht er mit seinem zauberischen Spiel wieder des Lebens froh, und soll nun, so will es ja das Märchen, zum Dank ihr Gemahl werden. Zwar denkt er noch an seine Liesl, aber sein Sekretär und böser Geist, der verbummelte Student Muckenschnabel, der sich mit Christel's Hilfe in ein gutes und sorgenfreies Leben hineinhugisieren lassen will, legt ihm nahe, eine so günstige Gelegenheit, in gesicherte Verhältnisse zu kommen, nicht zu verpassen. Indessen ist Liesl, nach dem Tode des Vaters, dem Zuge ihres Herzens folgend, Christel nachgewandert, begleitet vom Dorfmusikanten Fröschl, der Weih und Kind zu Hause läßt, um Liesl dem Geliebten entgegenzuführen. Sie kommen gerade zurecht, wie die Prinzessin erklärt, ihren Seelenarzt, der ihr die Schwermut von der Seele bannte, zu heiraten. Christel ist schwach genug, nicht nein zu sagen. Jetzt muß Liesl glauben, daß Christel ein ungetreuer Kerl ist. Aber der Heiratsgeschichte mit dem Musikanten wird ein Ende gemacht, da ein Prinz als Nebenbuhler hereinstürmt und mit dem Schwerte in der Hand das Heiratsprojekt des alten Königs zerstört. Liesl und Fröschl werden nach Muckenschnabel's Angabe als verrückt in Gewahrsam genommen, Christel entflieht mit Hilfe einer gütigen Fee, Muckenschnabel entkommt auf natürlichem Wege. . . . Christel ist wieder in die Heimat zurückgekehrt. Jetzt verdient er zwar schweres Geld, er vertuts aber auch wieder, um in der Unrast ununterbrochener Vergnügungen sein Leid um das verlorene Lieb zu betäuben. Er trifft seinen »Freund« Muckenschnabel wieder und auch Fröschl und Liesl, die ebenfalls zurückkehren. Wahrscheinlich haben sie indes den Nachweis ihrer geistigen Gesundheit erbracht. (Komische Begegnung Fröschl's mit seiner Frau.) Liesl will vom ungetreuen Christel nichts mehr wissen, weil er über der Prinzessin ihrer so leicht vergessen konnte. Voller Verzweiflung entschließt sich der Musiker, in der bevorstehenden Johannismacht, wenn der Hexensabbat tobt, auf den Galgenberg zu gehen, um das Kräutlein zu pflücken, das ihm Liesl's Liebe wieder verschafft. Dem Liesl aber sagt die Fee, daß Christel verloren ist, wenn es ihn nicht noch in derselben Nacht aus dem Zauberkreis des Galgenberges mit eigener Hand herausführt. Liesl folgt, sobald sie erfährt, in welcher Gefahr Christel schweht; die alte Liebe zu ihm ist aufs neue erwacht, und die Fee, die Christel als ihren — illegitimen Sohn agnosziert, vereinigt das Paar.

Dieser nicht sehr geistreiche Stoff ist fast die wörtliche Übersetzung eines alten tschechischen Volkstückes von Kajetan Tyl, »Der Dudelsackpfeifer von Strakonitz«. (Strakonický dudák), was Weis in seiner naiven Unkenntnis literarischen Brauchs verschwiegen hat. Bei dem Umstand, daß das Original in Prag häufig genug gespielt wird und infolgedessen eine Täuschung oder Irreführung ganz ausgeschlossen war, ist es eigentlich recht überflüssig gewesen, daß ein hiesiges tschechisches Blatt wie wütend über Weis herfiel und ihn der bösesten Absicht, des Plagiats und des Ranbes an einem der köstlichsten (!) Werke der heimischen Literatur zieh, daß es im Zusammenhang mit diesen Vorwürfen den Theaterrichter und die deutsche Kritik für die Duldung

der Verschweigung verantwortlich machte. Weis' Vorgehen ist, an sich betrachtet, allerdings nicht zu rechtfertigen. Aber wer Weis näher kennt und insbesondere seine Weltfremdheit in allen rein literarischen Dingen, wird sich darüber nicht wundern. Er ließ sich die Geisterszenen umdichten, und glaubte genug getan zu haben, wenn er angh, sein Textbuch sei mit Benutzung eines älteren Stoffes gearbeitet.

Gewiß ist das den »Dorfmusikanten« zugrunde liegende Motiv bühnenwirksam, aber zur vollen Entfaltung der in ihm verborgenen Wirksamkeit müßte es erst von einem Kenner der Bühnenverhältnisse dem modern empfindenden Publikum nähergebracht werden. Dieses unmittelbare, unvorhergesehene Nebeneinander von Realität und Geisterspuk vertragen wir nicht mehr, weil wir nicht mehr daran glauben und am Spiel der *di ex machina* haben wir das Interesse verloren. Wir wollen auch in der Oper von der Regel nicht mehr ablassen, daß eine folgerichtige Entwicklung, eine logische Durchführung des angeschlagenen Motive besser ist als das gewaltsame Durchhauen des Knotens dort, wo er dem dramatischen Autor zu fest geschürzt ist. Wo es an der Lösung fehlt, da stellt eine Fee zur rechten Zeit sich ein. Der Fehler in der Bühnenbearbeitung steckt aber auch darin, daß diese Zaubergeschichten mit unheimlicher Sicherheit an das Ende der Akte verlegt sind und darum die Wirkung für den Erfolg schwächen. Im Verlauf des Aktes freut man sich herzlich, wie flott sich alles abwickelt, wie namentlich die Volksszenen lebendig geraten sind, bis zum Schluß das unglückselige Zauberpossenspiel einsetzt und darum alles, ohne sich zur geahnten Höhe entwickelt zu haben, im Sande verläuft. Nicht gut zu heißen ist's, daß aus dem Dudelsackpfeifer des Originals in der Opernbearbeitung ein Schalmeienbläser geworden ist, der aber nicht auf einer Schalmei spielt, sondern auf einer Klarinette. Daß ein Dudelsackpfeifer auch einer Prinzessin ein Lächeln entlocken kann, ist bei der Natur und Gestalt des Instrumentes leicht begreiflich. Aber ein Klarinettist als solcher? In diesem Falle wird das Lächeln der hohen Patientin vielleicht doch mehr dem Spieler als dem Spiele gelten.

Aber wie alledem auch sei, jedenfalls hat Weis wieder einmal gezeigt, daß er ein Vollblutmusiker ist, dem immer etwas einfällt, und der darum keine Verlegenheitsnoten schreibt. Die Melodik in den »Dorfmusikanten« ist durchaus volkstümlich, stellenweise aber auch trivial, die Harmonik gesund und gar nicht überspitzt. Von Reflexion in der Musik spürt man kaum einen Hauch. Ein Ausklügeln von Effekten kennt Weis nicht, er ist immer die unverdorrene Musikantennatur, die tüppige und duftige Blüten ins Leben ruft. Die Volksszenen sind musikalisch überaus anziehend gestaltet, das Treiben im Wirtshaus auch musikalisch so naturgetreu geschildert wie nur möglich. Die einziehenden Dorfmsikanten blasen so prächtig falsch, und aus reiner Spielfreude so herzhaft laut, daß die Szene an Drastik nichts zu wünschen übrig läßt. Die melodramatischen Partien schmiegen sich an das gesprochene Wort in bescheidener Zurückhaltung an. Der wertvollste Teil der Partitur aber ist doch die Geistermusik. Hier hat der Komponist wirklich Töne von so überzeugender Stärke gefunden, daß man sie unbedenklich neben die besten Geistermusiken der ganzen Opernliteratur setzen kann. Das Gute an dem Werke ist überhaupt die Weis'sche Musik, und es wäre freudig zu begrüßen, wenn der Komponist sich entschließen wollte, jetzt, nachdem er sein jüngstes Werk auf Bühnenwirksamkeit hat prüfen können, eine Umarbeitung vorzunehmen und den Anforderungen, die man heutzutage an ein Opernbuch stellt, entgegenzukommen. Das würde dem Werk nur zum Vorteil gereichen, und Weis selbst würde nicht nur in Prag, sondern auch anderwärts den Beweis erbringen können, daß er im »Polnischen Juden« seine Kräfte noch nicht aufgebraucht hat, sondern daß noch heute in ihm ein unversiegter Born sprudelt, aus dem er reichlich, ja verschwenderisch schöpfen kann.

Ernst Rychnovsky.

**Stuttgart.** Den Schwerpunkt im 7. Abonnementskonzert der kgl. Hofkapelle bildete die hier erstmals aufgeführte »Sinfonia domestica« von Richard Strauß. Weitesten Stimmungskontraste werden im Orchester gemalt, Harmonien und instrumentale Effekte und Klangfarben sind kaleidoskopartig verfließend und zeugen von einer mehr als staunenerregenden orchestralen Kombinationstechnik. An grellen, durch raffinierte Instrumentationseffekte erhöhte Dissonanzen gibt uns Strauß ebensoviel wie

an eigenartig ruhigen und feinen Linien. Die Meinungen über das Werk gehen weit auseinander, es wird verdammt, bespöttelt, bewundert, bejubelt. Die Hauptfrage jedoch, ob zur Schilderung eines intimen häuslichen »Idylls« solch überschwängliche Mittel und derartige Tonfarbeneffekte und orchestrale Raffinements nötig sind, ob sich der bisherige Begriff von »Musik« damit verträgt, möge der Zukunft zur Beantwortung vorgelegt werden. Des weiteren hatte das Stuttgarter Konzertleben Gelegenheit, zu dem in den letzten Jahren vielgenannten Münchener Komponisten Max Reger engere Fühlung zu nehmen, indem durch die Dresdener Konzertsängerin Sanna van Rhyn in einem Liederabend neun von seinen neuesten Liedern und im dritten Wendling-Kammermusikabend seine C-dur-Sonate op. 72 für Klavier und Violine vorgetragen wurden, wobei der Komponist an beiden Abenden den Klavierpart selbst übernommen hatte. Bezüglich der tonpoetischen Vertiefung der Liedertexte rivalisiert Reger ernstlich mit Hugo Wolf, der vorläufig zu beurteilende Unterschied zwischen beiden dürfte darin liegen, daß Wolf durch einfachere Ausdrucksweise unmittelbarer anspricht, während Reger seine Gedanken öfters durch eigenartige Harmonisierungen und überraschende Modulationen etwas verschleiert. Nichtsdestoweniger wirkten sämtliche Lieder direkt packend, jedes in seiner Eigenart, dank einer mustergültigen Interpretation durch die genannte Sängerin. Die interessanteste Nummer war die »Aeolsharfe«, die am unmittelbarsten wirkende »Mein Traum«. Hatte sich Reger mit diesen Liedern erfolgreich eingeführt, so war die Erwartung auf seine C-dur-Sonate um so gespannter. Für den, der des Komponisten Schicksale als Mensch und Künstler kennt, ist das Werk nicht mehr dunkel, mancher andere mag aber vielleicht vor einem musikalischen Rätsel gestanden haben. Herbe Dissonanzen, heftige Erregungen in kühnen Modulationsprüngen, düstere Klagen, Bitterkeit, sprechen aus der merkwürdigen, doch formklaren Komposition in oft scheinbar jähem Wechsel, fast nur wenige Takte schlagen weicher ans Ohr. Bezeichnend für die im letzten Satze im Baß hervortretenden Figuren sind die Noten: »a, f, f, e« und »es, c, h, a, f.«, denn sie richten sich augenscheinlich gegen »Beckmesserereien«, die auch Reger im reichlichsten Maße zu kosten bekam. Daß die Aufnahme dieses Werkes, um welches sich Konzertmeister Wendling hochverdient gemacht hatte, etwas geteilt war, läßt sich denken, doch behielt die günstige Seite weitaus die Oberhand. Reger wurde richtig erkannt als eine eigenartige neuzeitliche Künstlergestalt, von der wir zweifelsohne noch vieles Überraschende, vieles Große zu erwarten haben.

Otto Buchner.

## Aufführungen älterer Musikwerke.

J. S. Bach: H-moll-Messe, bearb. v. Wolfrum (Heidelberg, Bachverein). Johannespassion (Leiden, Maatschappij tot bevord. v. Toonkunst). Magnificat (Wien, Gesellschaftskonzert). Weihnachtsoratorium (Paderborn, Musikverein). Motetten: »Fürchte dich nicht«, »Komm Jesu komm« (Leipzig, Thomas-Motette), »Singet dem Herrn« (Dresden, Kreuzkirche). Kantaten: »Ach Gott im Himmel sieh darein« (Marseille, Schola cantorum), »Wohl dem, der sich auf seinen Gott« (Leipzig, Thomas- und Nikolaikirche), »Sie werden aus Saba« (Berlin, Chor von Pfannschmidt), »Ich will den Kreuzesstab« (Flensburg, Kirchenkonzert), Kaffekantate Brüssel, Gesellsch. »La Camera«, der zufriedengestellte Aeolus (Berlin, Philharmon. Chor). Brandenb. Konzerte: Nr. 3 (Leipzig, Gewandhaus, mit dem E-moll-Adagio des 4. Konzertes; Aachen, Abonnementkonz., mit dem Air a. d. D-dur-Suite), Nr. 2 (Darmstadt, Hofmusik), Nr. 6, bearb. von Mottl (Petersburg, Siloti-Konzerte). H-moll-Suite (München, Kaimkonzert). Suite f. Vello, C-dur (Frankfurt, Museumskonzert, Pablo Casalo). Violinkonzerte: E-dur (Dresden, Mozartverein), G-moll, bearb. v. Schreck (Dresden, Hildebrandt), (A-moll (Brüssel, Gesellsch. »La camera«). Klavierkonzert D-dur (Rom, Gulli), A-moll f. 4 Kla-

viere (Vivaldi) (Kopenhagen, Caecilia Foreningen). 4 Präl. und Fugen a. d. Wohltemp. Klavier (Leipzig, Reisenauer), in Cis-moll u. D-moll (Prag, A. Sittard-Dresden), in D-dur I. (Prag, Dürerbund). »Komm süßer Tod« (Leipzig, Vokalquart.). Agnus dei, geistl. Lied nach der Aria d. D-dur-Suite (sic!) bearb. v. L. Stark (Glauchau, Kirchsängerchor).

Ph. E. Bach: C-dur-Phantasie (Leipzig, Max Pauer).

G. Caccini: »Tu ch'ai pene«, »Amarilli mia bella« (Prag, Konservat.).

Corelli: Suite f. VI. u. Kl. (Prag, Dürerbund).

Fr. Couperin: Concerts royaux (Frankfurter Trio).

Diruta: Toccata XI. et XII. toni (Prag, Konservat.).

Dittersdorf: Suite »Le carnaval ou la redoute« (Dresden, Mozartverein).

Duni: Arie aus »La Fée Urgèle« (Leipzig, Fri. Lucky).

A. Falconieri: »Nudo arciero« (Prag, Konservat.).

Ant. Févin (ca. 1500): »Descende in hortum« 4st. (Kopenhagen, Caecilia).

Freseobaldi: Fuge für Klavier (Prag, Konservat.).

D. Friederici: Gesellschaftslied: Wir lieben sehr im Herzen (Kreuznach, Liederkranz).

A. Gabrieli: Canzon ariosa (Prag, Konservat.).

G. Gabrieli: Sonata con 3 VI. (ebenda). Benedictus 12st. (Altonaer Kirchenchor).

Gastoldi: Balletto à 5 v. (Prag, Konservat.).

Gluck: Armida, 3. Akt (Marseille, Schola cantorum). Singspiel »La rencontre imprévue (die Pilgrime von Mekka)« (Paris, Société des amateurs).

Händel: Concerto grosso D-dur (Blankenburg, Windersteinorchester). Concerto Nr. 6 G-moll (Minden, Schaumburg-Lippesche Hofkapelle). Orgelkonzert G-moll in d. Bearb. v. Seiffert (Dresden, Mozartverein, A. Sittard). Violinsonate A-dur (Harzburg, W. Kes; Prag, Silhavy). Flötensonate Nr. 3 (Paris, Konzert Lucie Joffroy). Feierlicher Marsch aus »Josua« (Dresden, Mozartverein). Ouvert. z. »Agrippina«, (Kiel, histor. Orchesterkonzert). Ouvertüre, bearb. von Wüllner (Haag, Concert Diligentia). Ouvertüre, Szene und Arie a. »Hercules« (Kopenhagen, Caecilia Foreningen).

Haßler: »Ach Herr, laß dein liebe Engelein«, 8st. (Altonaer Kirchenchor), »Feinstlieb« (Leipzig, Vokalquart.; Frankfurt, Vokalquart.).

Haydn: Schöpfung (Athen, Konservatorium Lottner). Jahreszeiten (Jauer, Musikverein; Metz, Konzertverband). Sinfonie »Le midi« (Kiel, hist. Orch.-Konzert, Mayer-Reinach).

Holzbauer: Ouvertüre zu »Günther von Schwarzburg« (Kiel, hist. Orch.-Konzert, Mayer-Reinach).

Kremberg: »Grünet die Hoffnung« a. »Musik. Gemüts-ergetzung« (Prag, Dürerbund).

O. Lassus: »Beatus, qui intelligit« 6st. (Altonaer Kirchenchor), »Matona mia cara« (Leipzig, Vokalquart.).

Leclair: Sonate f. VI., Va. und Continuo (Dresden, Tonkünstlerverein).

Arcany del Lento: »Dimmi amor« (Prag, Konservat.).

Lortzing: Die Opernprobe (Leipzig: Stadttheater; Luzern, kathol. Männergemeinschaft).

Marini: Sonata a 3 (Prag, Konservat.).

Martini: »Miserere« (Flensburg, Marienkirche).

Méhul: Ouvertüren z. »La chasse du jeune Henri« (Leipzig, Gewandhaus), zu »Les amours de Henri IV.« (Frankfurt, Museumskonzert), 2. Sinfonie (Köln, Musikal. Gesellschaft).

Merula: Kanzone »La Gallina« (Prag, Dürerbund und Konservat.).

Monteverdi: »Orfeo« (Paris, Schola cantorum), Toccata z. »Orfeo« (Paris, A. Cortot). Klage der Arianna (Leipzig, Frau Kraus-Osborne).

Mozart: C-moll-Messe (Ödenburg, Musikverein). Jugendsinfonie Es-dur Nr. 26 (Dresden, Mozartverein). Sinfonieconcertante f. VI. u. Va. (Elberfeld, städt. Orchester). Violinkonzerte: G-dur (Wien, Konzertverein, Marteau), A-dur (Barmen, Abonnementkonzert; Stuttgart, Hofkapelle, Wendling), Es-dur (Frankfurt, Museumskonzert). Maurische Trauermusik (Weimar, Hofkapelle). »Lobpreiset Gott den Herrn« (Berlin,

Pfannschmidt'scher Chor). 6 deutsche Tänze (Meiningen, Hofkapelle). Serenade E-dur (K. V. 375) (Bamberg, Musikverein), D-dur Nr. 9 (Winterthur, Popul. Konzerte).

Nanini: Messe »Diffusa est« (Nantes, Chöre von St. Gervais u. Notre Dame).

Palestrina: Madrigal »Viel eher wird die Sonne lichtlos scheinen« (Prag, Konservatorium).

Peri: Kanzone a. »Euridice« (Leipzig, Fr. Lucky).

Josquin de Près: Qui tollis (Kopenhagen, Caecilia Foreningen).

R. Rontani (1618): »Caldi sospiri« (Prag, Konservat.).

Pierre de la Rue: »O salutaris« (Nantes, Chöre von St. Gervais u. Notre Dame).

Schein: Allemande a. »Banchetto musicale« (Prag, Dürerbund).

J. P. A. Schnitz: Air u. Romanze a. »La Fée Urgèle«, bearb. v. L. Schmidt (Berlin, Fr. Ölsner).

Schütz: Psalm 98, f. 2 Chöre (Leipzig, Thomaner).

Solié: Romanze a. »Le secret« (Leipzig, Fr. Lucky).

Giov. Valentini: Sonata enarmonica f. 2 Vl., 2 Va. ung B. c. (Prag, Konserv.).

Viadana: Canzone francese f. 2 Vl., 2 Posaunen u. Cembalo (Prag, Konservat.).

Vittoria: Motette »o magnum mysterium« (Marseille, Schola cantorum; Nantes, Chöre von St. Gervais u. Notre Dame). »Jesu dulcis« n. »Domine non secundum« (Nantes, idem).

Weber: Silvana (Rostock, Stadttheater; Mannheim, Bearbeitung von Langer).

Willært: Ricercar (Prag, Konservat.).

## Vorlesungen über Musik.

**Berlin.** G. R. Kruse im Tonkünstlerverein: Lortzing's Leben und Schaffen. Dazu Gesangsvorträge aus »Ali Pascha« (1824), »Caramo« (1836), »Hans Sachs« (1840), »Casanova« (1841), »Zum Großadmiral« (1847), Quartett aus »Die Himmelfahrt Christi« (1820), Terzett aus »Roland's Knapen« (1849).

**Gent.** Paul Bergmann: Über die Anfänge der französischen Oper.

**Köln.** Ludwig Riemann in der Versammlung des Tonkünstlervereins: Der akustische Einfluß der alten und hentigen Klaviere auf die Kompositionstechnik.

**Paris.** Prof. Pirro in »Ecole des Hautes Sociales«: Die Klaviermusik Bach's; Prof. Expert: Die französische Musik des 15. und 16. Jahrhunderts.

**Zürich.** Dr. E. Vecsey: H. Wolf als Lyriker.

## Notizen.

**Berlin.** Die Begründung einer deutschen Reichsmusikbibliothek<sup>1)</sup>. In meinem Aufsatz »Öffentliche Musikbibliotheken. Ein frommer Wunsch«, der den 5. Jahrgang unserer Zeitschrift eröffnet und auch als Broschüre verbreitet worden ist, hatte ich — übrigens nicht zum ersten Male — die Begründung einer Reichsmusikbibliothek als notwendig hingestellt. Mein Appell an die Musikgelehrten, die musikalischen Gesellschaften und Vereine, in Eingabe an die Regierungen die Errichtung und bessere Dotierung von Musikbibliotheken zu befürworten, verhallte wirkungslos; wohl aber erstand mir aus den Kreisen der Musikverleger ein ungemein wertvoller Bundesgenosse. Zu Anfang des Jahres 1904 erließ Herr Hofrat Dr. von Hase, der

1) Auf Wunsch der Redaktion vom Verf. geschrieben.

Chef der Weltfirma Breitkopf & Härtel, einen in den meisten Musikzeitschriften und auch sonst vielfach wieder abgedruckten und erwähnten Aufruf an den Deutschen Musikalienverlag, in dem er der zu gründenden Reichsmusikbibliothek seinen gesamten Verlag zur Verfügung stellte und seine Kollegen aufforderte, seinem Beispiel zu folgen. In diesem Aufruf sagte er u. a. mit vollstem Recht: »Die Gründung einer derartigen Reichsmusikbibliothek, die mehr oder minder alles, oder zunächst etwa nur das auf Deutschland bezügliche darunter, der allgemeinen Benutzung für die Wissenschaft und für das Volk zugänglich machte, würde gewißlich hochbedeutsam sein«. Die großen Schwierigkeiten, das Reich als den Träger oder Verwalter der Reichsmusikbibliothek ins Auge zu fassen, hob Herr Dr. von Hase gehührend hervor, doch wies er andererseits darauf hin, daß, wenn der Gedanke der Reichsmusikbibliothek erst von unserem Volke als ein ernstes Kulturbedürfnis erfaßt sei, man ihm seine Befriedigung auch an amtlicher Stelle nicht auf die Dauer versagen könne.

Dem Wunsch des Herrn Dr. von Hase, daß der Verein der deutschen Musikalienhändler es unternehmen solle, die deutschen Musikalienhändler zu freiwilliger Spende ihres Verlags zu vereinigen und den Gedanken einer Reichsmusikbibliothek im Volke zu verbreiten, ist jener Verein aufs eifrigste gefolgt. Im Juni 1904 wurde ich durch einen Besuch des Vorsitzenden jenes Vereins, des Herrn Kommerzienrat Felix Siegel (in Firma J. Schubert & Co., Leipzig) überrascht, der mit mir den ganzen Feldzugsplan eingehend besprach und mich in liebenswürdigster Weise zur Mitarbeit einlud. Erst im Herbst 1904 wurden die einzelnen Firmen aufgefordert, ihre Verlagszeugnisse der zu gründenden Reichsmusikbibliothek kostenlos zur Verfügung zu stellen. Nicht alle folgten sofort dieser Aufforderung, die überwiegend große Mehrzahl aber erklärte sich bereit, im ganzen einige 70 Firmen. Unter diesen ist Süddeutschland ebenso wie Norddeutschland vertreten, befindet sich eine im Ausland angesessene deutsche Firma sowie auch eine russische, die in Leipzig eine Niederlage unterhält. Eine Anzahl Firmen will erst noch abwarten, wie sich das Reich zu dem Angebot der Reichsmusikbibliothek verhält; darunter befinden sich auch die großen, dem Verein der deutschen Musikalienhändler nicht angehörigen Berliner Firmen, die keineswegs Gegner des Plans sind und, wenn das Reich erst seine Bereitwilligkeit zur Übernahme der Reichsmusikbibliothek ausgesprochen haben wird, ihre großen Schätze bereitwillig spenden werden. Aber auch jetzt schon stellen die Verlagszeugnisse jener 74 Firmen eine so wertvolle und umfangreiche Bibliothek dar, wie sie kaum ein anderes Land besitzt.

Unter dem 22. Januar hat nun der Verein der deutschen Musikalienhändler den Kanzler des deutschen Reichs ersucht 1. den der deutschen Nation unentgeltlich dargebotenen Grundstock für eine Reichsmusikbibliothek namens des Reichs annehmen zu wollen und 2. dem deutschen Reichstage baldmöglichst eine Vorlage zugehen zu lassen, durch die die Mittel zur Unterhaltung und Verwaltung der Reichsmusikbibliothek gefordert werden. Diese Mittel dürfen nicht zu klein bemessen werden, da es sich um ein ungemein großes und wertvolles Material handelt, das der Benutzung erschlossen werden soll. Diese wird unter den liberalsten Bedingungen erfolgen müssen; da es sich um eine Reichsbibliothek handelt, muß jeder Reichsangehörige das Recht und die Möglichkeit der Benutzung erhalten, nicht bloß die Berliner; denn daß der Sitz der Reichsmusikbibliothek Berlin werden muß, dürfte bei dem ungemein entwickelten musikalischen Leben der Reichshauptstadt wohl nicht mehr als billig sein.

Die zwingende Notwendigkeit der Errichtung eines eigenen Gebäudes wird sich voraussichtlich sehr bald einstellen; daß in diesem sich auch einige Zimmer mit Klavieren zur Benutzung befinden, müßte wohl erstrebt werden. Als vor kurzem der Plan aufgetaucht war, ein großes Konzertgebäude zu errichten, habe ich versucht dafür Stimmung zu machen, daß dort auch Raum für die Reichsmusikbibliothek geschaffen würde. Doch jener Plan scheint wieder aufgegehen zu sein. Unter der Hand habe ich auch versucht, die Schenkung eines Bauplatzes zu erreichen, die wenigstens nicht im Bereich der Unmöglichkeit liegt. Wenn auch Männer wie Carnegie in Deutschland kaum vorhanden sind, so darf es doch nicht für ausgeschlossen gelten, daß der Reichsmusikbibliothek noch namhafte Schenkungen, auch von Kapitalien, gemacht werden. Die Hauptsache für jetzt bleibt freilich, daß das Reich das großartige Geschenk der



Musikalienverleger annimmt und die Reichsmusikbibliothek seiner Verwaltung angliedert. Wenn auch die Finanzlage des Reichs momentan nichts weniger als günstig ist, wenn es auch im allgemeinen nicht als Aufgabe des Reichs gilt, für Kunst und Wissenschaft zu sorgen, so darf es kaum sich der Pflicht entziehen, einen Vereinigungspunkt für die musikalischen Geistesschätze zu schaffen, um die uns jedes andere Land und Volk beneidet. So gut das Reich beachtenswerte Mittel für die *Monumenta Germaniae historica*, die *Monumenta Germaniae paedagogica*, für das Germanische Museum in Nürnberg, für die archäologischen Institute zu Rom und Athen, für das kunsthistorische Institut in Florenz, die Vollerlebung des Grimm'schen Wörterbuchs, ja sogar für die Internationale Bibliographie der Naturwissenschaften zur Verfügung stellt, wird es auch die Verwaltung der Reichsmusikbibliothek übernehmen können, deren Notwendigkeit und Nutzen nur von ganz unmusikalischen Leuten bestritten werden kann.

Wilh. Altmann.

**Brüssel.** Hier hat sich unter dem Namen »La camera« eine Gesellschaft gebildet, die sich die Aufführung älterer Musikwerke zur Aufgabe macht. An der Spitze stehen die Herren Bordes und Vreuls von der Pariser *Schola cantorum*.

**Graz.** Die deutsche Tonkünstlerversammlung findet am 23.—26. Mai statt. Das Programm ist zur Hauptsache festgesetzt, doch noch nicht bekannt gegeben. Es ist zum ersten Male, daß die Versammlung in Österreich stattfindet.

**Johannesburg** (Transval). Der italienische Komponist Margottini gründete eine J. S. Bach-Gesellschaft, die bereits mit einem erfolgreichen Konzert an die Öffentlichkeit trat.

**Kopenhagen.** Das Instrumentenmuseum (Direktor Prof. Dr. Angul Hammerich) hat seit seiner 1808 erfolgten Gründung große Fortschritte gemacht, es besitzt jetzt über 700 alte Musikinstrumente, worunter alle historischen Haupttypen vertreten sind. Das Museum wird durch einen jährlichen bestimmten Beitrag vom Staate unterstützt. Unter den Neuerwerbungen des letzten Jahres heben wir besonders hervor:

Clavicitherium, aufrechtstehendes Clavizimbal, interessantes und seltenes Stück aus Norditalien, 18. Jahrh.

Drehklavier, »Zylinderlyra«, »Organetto«, von Anfang des 19. Jahrh.

A. P. Berggreen's (des bekannten Volksliederforschers) Klavier.

»Terpodion«, von Buschmann 1813 erfunden, in Klavierform und mit Klaviatur. Der Ton wird durch Friktion einer Holzwalze auf gestimmten Metallfedern hervorgerufen.

Ein Paar antike griechische Schlagbecken »Kymhala« von Bronze (Diameter 0,14 m.), aus Taormina, Sizilien.

Schöne Laute mit umgeschlagenem Kragen von Andreas Jaisz, Tölz 1743.

Kleine Harfe, Hausinstrument aus dem 18. Jahrh.

Englische Harfen-Laute (Light, London 1820) Kombination von den beiden genannten Instrumenten.

Fünfsaitige Viola von Jacobus Stainer in Absam. 1666.

Violine von Sevres-Porcelain, dito von Kupfer.

Viola alta, 5 Saiten, von Lorenzo Arcangioli, Arezzo c. 1835.

Viola da gamba, 6 Saiten, von Tielke, Hamburg 1697, schönes Exemplar.

Viola da gamba, 6 Saiten, von Gulbrand Lind, Drammen, Norwegen, ca. 1816. In Norwegen waren also die Gamben im 19. Jahrh. noch nicht ausgestorben.

Poquette von Elfenbein und Ebenholz, Nürnberg.

Schwedische Psalmodikon, Monochord, Streichinstrument zu Begleitung des Psalmengesangs in Dorfkirchen ohne Orgel.

Tenor-Blockflöte, Bayern, 17. Jahrh. seltenes Stück. Länge 0,855 m.

Großer Dudelsack aus dem 17. Jahrh. Länge von der großen Schalmee 1,47 m.

Schofar, altäthiopisches Blasinstrument mit hebräischen Inschriften.

Alte Trompete von Philipp Schüller, München 1753.

Norwegisches »Prillarhorne«, Hirten-Signalthorn.

Glasharmonika nach Benj. Franklin's System. 37 gestimmte Glasglocken, 3 Oktaven, komplett.

Eine Sammlung (15 St.) Fragmente mittelalterlicher Pergament-Handschriften aus dem 11—15. Jahrh. mit Notizen in ihrer chronologisch geschichtlichen Entwicklung. Ferner ein illuminiertes Pergament-Missale (16. Jahrh.) mit viereckiger Choralchrift und kolorierte Initialen, groß Folio.

Eine Sammlung (ca. 200 St.) Photographien von Gemälden und Statuen mit Darstellungen von Musikinstrumenten. Aus Gallerien in Italien, Frankreich, England, Deutschland und den Niederlanden.

Arabische Derwisch-Pauke, »Tabla el mnsahir«, und arabische Zither, »Kannn«.

Das Museum hat sein Lokal im Kunstgewerbemuseum gegenüber dem neuen Rathaus in Kopenhagen, und ist außer Montags täglich zum unentgeltlichen Besuche von 12—3 Uhr geöffnet.

**Straßburg.** Ein erstes elsass-lothringisches Musikfest soll vom 20. bis 22. Mai d. J. hier veranstaltet werden. Als Festdirigenten wurden gewonnen: Charpentier-Paris, Mahler-Wien, Stockhausen-Straßburg, Strauß-Berlin. Das Programm nennt u. a. Mozart's Violinkonzert G-dur, Mahler's 5. Sinfonie, R. Strauß' Domestica, César Franck's Bérénice und Charpentier's Impressions d'Italie.

**Treysa** (Hessen). Hier starb vor einigen Tagen (das nähere Datum ist der Redaktion leider unbekannt) der Musikgelehrte Arrey von Dommer (geb. 9. Februar 1828 in Danzig), besonders bekannt und sehr geschätzt durch sein vortreffliches »Handbuch der Musikgeschichte« (1868 und 1878), das leider im Buchhandel schon längere Zeit vergriffen ist. Zu Dommer's Hauptwerken gehören ferner »Elemente der Musik« (1862) und »Musikalisches Lexikon« (1865). Hoffentlich erfährt das »Handbuch« jetzt eine Neuaufgabe, da der Gelehrte, wie uns bekannt, sich schon vor Jahren zu einer solchen nicht mehr entschließen wollte. Es ist wohl in erster Linie dem Fehlen dieses Werkes im Buchhandel zuzuschreiben, daß in den letzten Jahren so viele wiederwertige »Musikgeschichten« erschienen.

## Kritische Bücherschau<sup>1)</sup>

und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

(Die mit † bezeichneten Schriften werden besprochen werden.)

**Adams, W. Davenport**, A Dictionary of the Drama. Vol. I, A.-G. London, Chatto and Windus, 1904. pp. 627, demy 8vo. 10/6.

An exceedingly useful work, though in very small type. Author (1851—1904), a journalist and literary and dramatic critic, having recently died, succeeding volume will be posthumously edited.

**Anomere, T. S.**, Das Fundament des Geigenspiels. Ein Beitrag zu jeder Violinschule. 56 S. kl. 8°. Montabour (W. Kalb) M. —, 50.

**Atkinson, Thomas Dinham**, English Architecture. London, Methuen, 1904. pp. 276, demy 8vo. 3/6.

Gives succinct history of styles (i. e. Saxon, Norman and Transition, under Romanesque, — Early English, Decorated and Perpendicular, under Gothic, — Tudor, Stuart and Hanoverian, under Renaissance), with numerous illustrations; so as to enable an enquirer to judge dates and antecedents of buildings. Then deals with application to cathedrals, monasteries, churches, etc. Useful appendices, one of which gives table

1) Die deutschen Besprechungen mußten, um das englische Material vollständig erscheinen zu lassen, in dieser Nummer weggelassen werden.

of all the religious orders in Gt. Britain at date of suppression, with full information.

**Baring-Gould, S., Siegfried, a Romance.** London, Dean, 1904. pp. 352, crown 8vo. 6/.

Another volume of the "Romances founded on the themes of the Grand Operas" (V, 34). Author is a veteran prolific writer, clergyman of N. Devon. The style from such a pen could not be amiss, but the illustrations must be pronounced very inferior.

**Bateson, Mary.** Mediaeval England. London, Fisher Unwin, 1904. pp. 448, 8vo. 5/.

A social study from the Norman Conquest (1066) till the Black Death (1350). Much about monasticism. Anthoress, daughter of the late Master of St. John's, Cambridge.

**Bauer, E., Birthday Book of Musicians.** London, Simpkin, 1904. pp. 396, demy 16mo. 3/.

**Bie, Oskar, Die Tanzmusik.** Nr. 6 von »Die Musik«. kl. 8°. 69 S. Berlin, Bard, Marquardt & Co.

**Blackburn, Vernon, Mendelssohn.** London, Bell, 1904. pp. 54, 16mo. 1/.

One of the "Miniature Series of Musicians". In such monographs panegyric and enthusiasm are not demanded, a fair statement will be accepted, a directly depreciatory notice is precluded. This is of the latter class, and must be described as an unsuitable production. Under the guise of praise, there is ever in cauda venenum. For references exempli gratia, pp. 5, 46—50. C. M.

**Braunroth, Ferd., Harmonielehre.** 104 S. 8°. Leipzig, F. Hofmeister. # 2,—.

**Bumpus, T. Francis, Cathedrals of N. Germany.** London, Bumpus, 1904. pp. 402, Royal 8vo. 9/.

130 pages given to general principles of the architecture and contents, then description of numerous examples. 84 illustrations.

**Burgess, F., Altar Music.** London, De la More Press, 1904. Royal 8vo. 5/.

See "Hierurgia". In connection with that movement gives the "Priest's part, together with rules for singing the Collects,

Epistles, and Gospels, according to the old English usage as well as that of the Missale Romanum".

**Caine, T. H. Hall, The Prodigal Son.** London, Heinemann, 1904. pp. 426, crown 8vo. 6/.

The only novel by any prominent English author, with musician for principal character (cf. I, 394, II, 138). Needless here to discuss the question of the author (a Manxman, b. 1853), who has his faults and his beauties, who plays well on the backward and forward surgings of human emotion, with just a tinge of the artificial, who is financially the most successful living English novelist. In the story, at the death of his young wife, an Icelandic composer buries his MSS. with her in her coffin, but afterwards consents to their being exhumed, and so makes a fortune of £12,000, which he does not live to enjoy. The musical details have some verisimilitude. The principal incident is repellent. The death of Thora is powerful and heart-rending. C. M.

**Crowest, F. J., Catechism of Musical History &c.** London, Reeves, 1904. New edition. pp. 168, 12mo. 2/.

Useful no doubt, but the catechism style is now quite out of date in this country.

**Damański, Jos., Die Militärkapellmeister Österreich-Ungarns.** Illustr. biograph. Lexikon. Mit vielen Abbildgn. VIII, 44 S. Leipzig, Paltur & Co. 04.

**Dearmer, Percy, Dat Boexken van der Missen.** "The Booklet of the Mass". London, Longmans, 1904. 8vo, pp. 156. £ 1.1.0.

A publication of the Alcen Society, or Society for study of church ceremonial. Original Flemish, by the Franciscan Brother Gerit van der Goude, was published beginning of XVI century. An edition of 1506 is in Brit. Museum. English version of text, without illustrations, appeared 1532. The present a new English translation from a 1507 copy, reproducing some of the illustrations, with a commentary. The work is in 3 parts, each of 33 chapters; the life of Christ being 33 years. The 2nd part is detailed description of the Service of the Mass. Translator is a London vicar and church antiquary. G. B.

**Elson, Louis C.**, *History of American Music*. London, Macmillans, 1904. pp. 380, imperial 8vo. 21/.

One vol. of a series dealing with American art generally (editor J. C. van Dyke), which is intended "to cover the graphic, plastic, illustrational, architectural, musical, and dramatic arts, and to recite the results in each department historically and critically". A fine work by the Bostonian musical teacher, lecturer and journalist. "Sculpture", by Lorado Taft, is also out.

**Ford, Robert**, *Vagabond Songs and Ballads of Scotland*. Paisley, Alex. Gardner, 1904. pp. 334, crown 8vo. 3/6.

A condensation of the original in 2 vols., 1899 and 1901; being song-words of rural Scotland, taken down mostly from elderly people, and explanatory notes thereon. About 100 are newly collected. The fact that there is little variation of detail in different parts of the country shows excellence of Scotch memory. To about half traditional tunes are added, in form of single melody-line; this part (edited by D. Kippen of Crieff) not so original.

G. B.

**Fry, George**, *The Varnishes of the Italian Violin-makers of the XVI, XVII and XVIII centuries, and their influence on tone*. London, Stevens and Sons. pp. 182, large post 8vo. 6/.

The "expert", as things are, is one who knows much about a subject, as long as he is not asked to explain himself. The expert, as things should be, is one who knows much, and what he knows can unfold to others. In these days of universal pen and ink and inundation of printed books, the former class is unfortunately not only prevalent but becoming one of the terrors of literature. Every one practically conversant with a subject who lights on a *εἰρηνα* small or large, thinks it now his privilege, regardless of power of ranging ideas, to fill a demy 8vo. But the public too has its rights, the rights of not having its time wasted. And, as it is not able to see for itself through the glamour of print and bookbinding which covers good and bad thought alike, it expects the critic to do this for it. It is really time, on all grounds, the dignity of specialized literature as well as convenience, that war was waged against that loose writing which has grown up as a sort of prescrip-

tive right on the fringes of the arts and sciences, — with regard that is to say to any subject in which the public can be cowed by a show of technicality. As to music in particular, there is not the least occasion to temporize with inarticulate knowledge, for it has of late (say a quarter century, since Grove's dictionary began) enlisted in this country writers beyond reproach in that respect, indeed admirable in every way. It may be pointed out that the main heads of contemporary confused thought or diction are three. There is the "oratio obliqua" of the same class within "oratio obliqua", absolutely unknown to Cicero, but the refuge at present of the daily-newspaper sub-editor, ("we are informed that Mr. X. said that he was warned that", &c.). This is the quintessence of what the lawyers call "hearsay", and the brain reels in following the different responsibilities. The second head is the "backward and forward" mode of thought. The thinking mind that is to say seeing conflicting considerations, is between them, as between two thistles, unable to decide, and reproduces this indecision in language. Hence mutually-conflicting "buts" and "howevers" in close consecution. When the second "however" comes immediately in the wake of the first, the recipient mind feels a sudden shock or put-back, and does not know on which line of rails it is travelling. The third tendency, if less irritating, is more universally unsatisfactory. Here the writer proceeds in a generally loose manner, throwing down ideas as they occur; regardless of the effect of conjunctions, those sign-posts of developed thought; indifferent as to the consecution or antithesis of paragraphs; in fact showing the slovenly mind. With such a writer the reader truly passes a bad quarter-hour. — This sermon, applicable to many books, may be prefixed to a review of the present book, which makes a valid scientific point of wide interest (as will be seen later, and yet quite spoils it by the manner of presentation. There is no branch of economic products, where the every-day names are to the lay-enquirer so bewildering, and the articles so difficult to distinguish, as the gums, resins, turpentine, and other tree- and plant-exudations, with their different phases and immediate products. Yet, though author expects laymen to follow him (p. 7), he gives no assistance at all in this respect. Indeed his own phraseology is often very confused. Here is a perplexing sentence (p. 118), repeated in substance more than once as being fundamental, and which therefore stops the reader on the threshold: — "The assumption

that the common basis of all varnishes was a gum is rejected; it is assumed that the old violin makers used as the resinous ingredients of their varnishes the products of coniferous trees which grew in their vicinity". Now according to the universal laws of language and thought this can mean nothing else than that the common basis of all the varnishes was not a gum, but rather something distinct which was the product of coniferous trees, etc. This would of course be nonsense. Varnish is only resin in solution, and every resin is a gum; so the basis of all varnishes must be a gum. But the author meant no such heresy. When saying "The assumption is rejected that the common basis of all the varnishes was a gum", he intended to say "The assumption is rejected that there was any one particular gum which was common to all", which needless to say is quite a different thing and almost the opposite. He has thrown the word "gum" wrongly into a separate predicate. The reader has to go through the best part of the book before he clears up this fundamental point. There are worse studies than the "quantification of the predicate" and "Barbara celarent". While there are acute passages in the book, on the whole the reader has to wade through a morass of straggling writing, studded with undefined and sometimes self-conflicting terms. The "Conclusion" does not conclude, and is more diffuse than the rest.

To explain what the book really amounts to, the following very brief and rough definitions must previously be essayed. A "Gum" is a tree- and plant-exudation, varying in character according to its different solubilities. A "Resin" is (in this connection) a gum soluble in alcohol, ether, or the essential and fixed oils. "Turpentine" is a viscous resin exuding from the pine, larch, pistacia, &c. "Venice Turpentine" is larch-Turpentine. "Oil of Turpentine" is the product got by distilling turpentine with water, and is a solvent for resins including turpentine itself. "Violin-string-resin" (alias rosin, alias colophony) is the residuum left in the retort, after the oil has come over. "Linseed-oil" is a fixed non-volatile, non distillable oil expressed from flax-seeds, and acts as a solvent and vehicle, after which it dries up. "Nitric acid" (spirits of nitre) acts as a quick oxidant (oxygen-impartor) to resins. A "Varnish" is a solution of some resinous substance. "Violin-varnish" is a particular varnish applied to the outside (not inside) of a violin, to soak into its surface and give it a sort of resonant elastic carapace. — Here then

is the matter in hand. A very recent authority gives the following fuller definition of a varnish: — "Un vernis est une dissolution de substances résineuses, dans un véhicule convenablement choisi, susceptible de déposer par évaporation la matière solide dont il se trouve chargé, en abandonnant celli-ci sous forme de pellicule transparente, brillante, plus ou moins solide" (Laurent Naudin, in the *Léauté Encyclopædia*, Ganthiers-Villars, Paris, 1902). Unvarnished violins soon lose tone. "The deteriorating influence is vibration, which causes a kind of dislocation of the fibrous cells of the wood — they slip or move on each other without much friction or adhesion — individual motion becomes more or less possible; when varnish penetrates the wood so as to produce a practically homogeneous diaphragm, this dislocating action of the vibrations is prevented" (p. 47 of book under review). Also differences of varnish are found by experiment to make differences of tone. Varnish then is a necessity. The tradition of the old violin-varnishes (Cremona, Venice, Naples, has been lost since about 1750. Many persons have since tried to recover it by analysis and experiment. Roughly speaking a varnish is manufactured thus: — a hard resin of some sort is fused in a vessel over a fire or bain-marie, then a fixed oil such as linseed-oil (sometimes alcohol) is added as an effectual solvent and vehicle, lastly oil of turpentine is added as a diluent to fit it for the brush. The general theory has been that the masters in this process added also a colouring matter (sandalwood, dragons's blood, &c.). But here steps in the author with his book. He says that the extraordinary tints (cf. p. 28 found in violin varnished surfaces are dichroic, i. e. showing a transmission-colour differing from a refracting-colour) and that this is simply the result of different degrees of oxidation (oxygen-impregnation) of the ingredients, coupled with different degrees of dehydration (moisture-removal) of the resinous basis. He denies any foreign colouring substance. He himself has conducted extensive imitative experiments, and in these has oxidized colophony by adding nitric acid (spirits of nitre) to the fusing mass. Without saying that the masters positively used nitric acid he thinks they may have (p. 119), and anyhow that principle is generally the solution of the riddle. "The dichroism and colour effects are due to the presence of terpenes in different stages of oxidation, more or less dehydrated" (p. 63). This is the gist of what is new in the book. It may possibly be an im-

portant conclusion and discovery, and hence the present detailed review.

As to the influence of varnish on tone (see title), author has nothing so distinctive to say; but his chapter III shows in detail the way in which it has influence, the superiority in this connection of oil of turpentine to alcohol as a solvent or diluent (p. 37), &c. At p. 29 is a new diagram showing the progress for 300 years down to 1800 of the different qualities of the old violin-varnish. Incidentally author does not believe (p. 51) that age has improved tone, or will; this is a moot point. He says (p. 145) that violins ought to be hung (for which purpose the scroll), and not laid in cases; but it is to be feared that practically they would then get much knocked about and damaged. — Previous books leading up to this are: — J. Gallay, *Les luthiers italiens*, Paris, 1869; Eugène Mailand, *Découverte des anciens vernis italiens*, Paris, 1874; Antoine Vidal, *Les instruments à archet*, Paris, 1877; George Hart, *The Violin*, London, 1880; Messrs. Hill, *A Violin by Stradivari*, London, 1889; ditto "*Maggini*", 1892; ditto "*Stradivari*", 1902; Laurent Naudin, *Fabrication des vernis*, Paris, 1902. — Author is an amateur musician residing Carlin Brae, Berwick-on-Tweed. C. M.

**Göllerich, A.**, Beethoven. In *Die Musik* herausgeg. von R. Strauß. 2. veränd. Auflage. IV, 85 S. Berlin, Bard, Marquardt & Co.

**Hadden, J. Cuthbert**, *Life of Handel*. London, Keliher, 1904. pp. 162, 12mo. 1/6.

In a booklet-series called the "Kelkel", relating to "song, music and biography". Author is a music-litterateur of Edinburgh. Also another by same on Mendelssohn.

**Hagemann, Carl**, *Wilhelmine Schröder-Devrient* (m. 7 Tafeln u. 1 Faksm.). kl. 8°. Berlin, Schuster u. Löffler. M 1,50.

**Hamlin, A. S.**, *Copyright Cases*. London and New York, Putnams, 1904.

Fuller title is: — A summary of leading American decisions on the law of Copyright and on literary property, together with the text of the U. S. Copyright Statute, and a selection of recent copyright decisions of the courts of Gt. Britain and Canada. The last-named (36 since 1890) not elsewhere compiled, and are chiefly musical, photographic and journalistic cases. Good index.

**Hazlitt, W. Carew**, *Faiths and Folklore*. London, Reeves and Turner, 1905. 2 vols 8vo. pp. 672. £ 1.1.0.

Bourne's "*Antiquitates Vulgares*" (1725) has been successively enlarged by Brand, Ellis, and present author. The latter has thrown the work into dictionary form, with his own additions. He (1834—) is grandson of the essayist, son of Registrar Hazlitt.

**Hierurgia Anglicana**, Part II. London, De la More Press, 1904. pp. 388, demy 8vo. 7/6.

Very Rev. Vernon Stanley, Provost of St. Andrew's Cathedral, Inverness, edits a "Library of Liturgiology and Ecclesiology for English Readers". Vol. III thereof consists of a resuscitation of "*Hierurgia Anglicana*", which was an issue in serial parts, 1843 to 1848, by the Cambridge "Camden Society", editor Rev. J. F. Russell, of historical documents quoted to support re-introduction of obsolete ritual in the Church of England; the same being now arranged more methodically in "Parts".

**Hofmann, R.**, *Führer durch die Violinliteratur*. Mit einem Anhang, enthaltend die Viola-Literatur und Verzeichnis v. Büchern über Violinunterricht. 8°. Leipzig, Zimmermann. M 2,—.

**Hunt, Violet Brooke**, *Story of Westminster Abbey*. London, Nisbet, 1904. New edition. pp. 370, crown 8vo. 2/6.

Unpretentious book, under guise of writing for the young. Following the monuments, treats of Purcell, Blow, Croft and Handel.

**Kerst, Friedr.**, *Beethoven im eigenen Wort*. kl. 8°. Berlin, Schuster u. Löffler. M 3,—.

**Klein, Hermann**, *30 years of Musical Life in London, 1870—1900*. London, Heinemann, 1904. pp. 481, Royal 8vo. 12/6.

Author (b. 1866, music-journalist and vocal teacher, England and America) is here court-chronicler to musical celebrities, — 81 foreign against 19 English according to the portraits, and mainly for the opera-house. His gossip lets the reader behind the scenes, and furnishes some facts, so the book will be historically in demand. Opera-performers have an invincible liking for being photographed in costume, though the

results are seldom becoming, and are always unnatural. There are however some fine faces which cannot be spoilt, e. g. the following in simple photography: — Alboni, Brahms, Joachim, Nilsson, Rosa and wife, Termini, Verdi, Wagner. The 19 English portraits are of: — Adams (Suzanne), Barnby, Bispham, Butt, Chappell (Arthur), Cowen, Cusins, Eames, Elgar, Harris (Augustus), Lloyd (Edward), Mackenzie, Mapleson (J. H.), Patey, Reeves (Sims), Russell (Ella), Santley, Sullivan, Thomas (Goring). G. B.

**Kothe, B.**, *Kleine Orgelbaulehre z. Gebrauch in Lehrerseminaren und Organistenschulen*. 6. verm. u. verb. Aufl., von Karl Walter. Leobschütz, C. Kothe's Erben. 8°. 129 S. # 1,30.

**Lavignac, A.**, *Music and Musicians*. 4th edition. London, Putnams, 1904. Translated by Wm. Marchant. pp. 518. crown 8vo. 7/6.

A guide-book describing the facts of music. Thus: — regarding acoustics, instruments available, scoring, harmony, counterpoint, and aesthetics. Then history of music. An ingenious and original mode of exposition.

**Lee, E. Markham**, *Tchaikovski*. London, Wellby, 1904. pp. 162, demy 16mo. 2/6.

In no country except Russia is it possible to take so complete an objective survey of this composer as in England, where almost all his orchestral works, and many of his songs and chamber-pieces, have in the 12 years since his visit here and his death been made thoroughly familiar to the public. Henry J. Wood has of course been his apostle, but the public are now themselves responsible for his popularity. The present author (an M. A. and Mus. Doc. of Cambridge and a good pianist) has most judiciously analysed in brief the 6 symphonies, the 3 string quartets, the 7 suites, some 20 miscellaneous orchestral works, the P. F. music, the detached vocal music, the 10 concertos. Of the 10 operas he gives a very slight sketch. Within the limits he could have done no more. The chronology, and the complete list of works (compiled from Jurgenson), are very serviceable. The style is highly readable. The appreciation sincere, without being fulsome. T.'s "Harmony", though translated into English, is very little known here. G. B.

**Lidgley, Charles A.**, *Wagner*. London, Dent, 1904. New edition. pp. 268, crown 8vo. 3/6.

One of the "Master Musicians" series (ed. F. J. Crowest). Considering its compass and price, a very serviceable résumé. 7 chapters are biographical and critical, 8 describe the operas. Aim of the whole book is practical.

**Matthews, F. C.**, *Field Book of Wild Birds and their Music*. London, Putnams, 1904. 12mo. 7/6.

**Miltoun, Francis**, *Cathedrals of N. France*. London, T. Werner Laurie, 1904. 6/.

80 illustrations by Blanche McManus. Intermediary between guide-book and architectural work of reference. Deals with 49 cathedrals, most of them little known to the general world; e. g. Nantes, Langres, Nevers.

— *Cathedrals of S. France*. London, Laurie, 1904. 6/.

See above. This south of the Seine; e. g. Albi, Angoulême, Le Puy Perigieux, Avignon.

**Mitterer, Ignaz**, *Die wichtigsten kirchlichen Vorschriften f. Kirchenmusik. Für die Hand der Chorregenten, Organisten u. Kirchensänger zusammengestellt u. erläutert*. 4., auf Grund der päpstl. Motu proprio v. 22. XI. 1903 umgearb. Auflage. kl. 8°. Regensburg, Coppenrath. # 1,20.

**Musikbuch aus Österreich**. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich u. den bedeutendsten Städten des Auslandes. Red. v. R. Henberger. 2. Jahrg. XX und 346 S. kl. 8°. Wien, C. Fromme, 1905.

**Opernführer**, *Textliche und musikalische Erläuterungen*. Nr. 71, 72. Wagner, Tristan und Isolde. Von F. Pfohl. Schmal gr. 8°. Berlin, Seemann Nachf. # —, 50.

**Palmer, Bessie**, *Musical Recollections, Portraits, etc.* London, W. Scott, 1904. pp. 320, crown 8vo. 7/6.

**Prideaux, Sarah Treverbian**, *Bookbinders and their Craft*. London, Zahnsdorf, 1904. pp. 312, Royal 8vo. 31/6.

8 essays, sumptuously illustrated, and mainly historical, on the ornamental side of book-binding. Nations chiefly treated, England, Scotland, France and Italy. Roger Payne (1739—1797) has an essay to himself.

**Recht** verlangen wir, nichts als Recht!

Ein Notschrei der deutschen Zivilmusiker. Hrsrg. vom Präsidium d. Allgemeinen deutschen Musiker-Verbandes. 159 S. gr. 8°. Berlin, Allg. deutsch. Musiker-Verband.

Wendet sich in scharfer Weise gegen die Militärkapellen, durch die die Zivilmusiker geschädigt würden.

**Rhys, J.**, Celtic Britain. 3rd edition.

London, Soc. Prop. Christian Knowledge, 1904. pp. 356, demy 12mo. 3/.

A standard work, now thoroughly brought up to date with latest archaeological results. Maps, pictures of coins, &c. &c. Author, Principal of Jesus College, Oxford, since 1895, Professor of Celtic at Oxford since 1877. III, 29p.

**Sandbach, F. E.**, Nibelungenlied und Gudrun in England and America.

London, Nutt, 1904. pp. 200, large demy 8vo. 10 6.

Important bibliographical work on comparative palaeopathology. In reality 2 books bound together regarding the 2 German epics. In each is: — a) comprehensive description of the legend and its literature in the original German; b) chronologically arranged description of all the English translations, verse or prose, made in England or America; c) accounts, essays, and articles thereon, similarly; d) treatise as to the influence of the legend on English literature at its different stages. Cf. G. Binz, "Zeugnisse zur germanischen Sage in England"; in Paul und Braune's Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur, XX, 204. Also S. Bugge, ditto XXII, 115 ff. G. B.

**Schmidt, H.**, Die Register der menschlichen Stimme n. ihre Behandlung.

8°. Hagen, (Apitins) M —, 25.

**Schuré, Edouard**, Krishna and Orpheus. London, Wellby, 1904. pp. 154, crown 8vo. 2/.

Fantastic biographies by the Alsatian Wagner-champion. Translated by F. Rothwell.

† **Schweitzer, Albert, J. S.** Bach, le musicien-poète. Avec la collaboration de Hub. Gillot. Préface de Ch. M. Widor. XX, 455 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1905. M 8,—.

† **Simon, James**, Abt Vogler's kompositorisches Wirken mit besonderer

Berücksichtigung der nomantischen Elemente. gr. 8°, 63 S. und XII S. Musikbeilagen. Münchener Dissertation. Berlin 1904, Universitätsdruckerei G. Schade (Otto Francke).

**Storck, R.**, Geschichte der Musik. 2. Abt. gr. 8°. Stuttgart, Muth. M 2,—.

**Thoms, W. J.**, Early English Romances. Edinburgh, O. Schulze, 1904.

New edition. pp. 58, Royal 8vo. 16/.

**Uladh**, Songs of. Dublin, Gill; Belfast, Mullin; 1904. pp. 58, folio. 2/6.

32 old Irish melodies taken down as heard by 3 young collaborators, "Padraig mac Aodh o'Neill, Seosamh mac Cathmhaoil, and Seaghan mac Cathmhaoil". Words then added, and illustrations designed. An excellent contribution to first-hand musical folk-lore.

**Wolff, C. Hermann**, Der Weg der deutschen Sprech-, Gesangs- und Darstellungskunst. Hamburg, Benjamin. M —, 50.

**Wordsworth, Christopher**, and Henry

**Littlehales**, The Old Service Books of the English Church. London, Methuen, 1904. pp. 319, 8vo. 7/6.

Exhaustive description of surviving English mediaeval liturgical books (MS. and printed). No comparison however is made with other countries. First author is rector in Marlborough.

† **Bußler, Ludwig**, Der strenge Satz in der musikalischen Kompositionslehre.

2. erweiterte Auflage von Dr. Hugo Leichtentritt. IV, 248 S. 8°. Berlin, 1905, Carl Habel.

Die Bußler'sche Lehre vom Kontrapunkt ist eines der wenigen modernen Lehrbüchern, die auf den Kirchentonarten fußen, den Schüler wenigstens mit ihrem Wesen bekannt machen. Der Herausgeber hat diese Methode beibehalten, wenn er sich auch völlig darüber klar ist, daß eine befriedigende Darstellung des Gegenstandes nur einem vorwiegend wissenschaftlichen Spezialwerk möglich ist. Der Schüler erfährt und lernt dann aber gar manches, was ihm das moderne Tonsystem nicht geben kann, und heute, wo stärker als jemals die alte Musik wieder erwacht, ist gerade dieses Buch sehr zeitgemäß. Die Zusätze des Herausgebers sind sehr vollkommen und stehen auf der Höhe moderner Forschung und Anschauung.



## Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von Walter Niemann.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49 n. H. 3, S. 135.

- Anonym.** Rückblicke und Ausblicke (im deutschen Instrumentenhandel), ZfI 25, 12f. — Vorschläge f. d. Anwendung d. deutschen Sprache im Musikleben (Forts.), DMMZ 27, 4. — Konzerte einst und jetzt, DMMZ 27, 4. — Catechismus der Musik, allgemeine Regeln der Tonkunst, MB 20, 4. — Meistersinger von Nürnberg als Erzieher. Hannov. Cour. 1904, No. 729. — Bayreuth. Tagesfragen, Kissingen 1904, Nr. 11. — Unsitten im Konzertsaal. Rhein. Westf. Ztg. 1904, 25. Nov. — Volkskonzerte. Tagesfragen, Kissingen 1904, Nr. 11. — Das Hermann Ritter-Jubiläum, ebendort, No. 11. — Eine musikalische Idylle (Geßner), SMZ 45, 5. — Arthur Nikisch, MT 61, 744. — Berlioz's only Oratorio 'The Childhood of Christ', MT 61, 744. — Batesiana, MT 61, 744. — A Ladies' Night at the Bristol Madrigal Society, MT 61, 744. — The Oxford History of Music, Vol. V. The Viennese Period, by W. H. Hadow (Bespr.), MT 61, 744. — Dramatisch-musikalische Werke, Ratg. f. Musikdirigenten, Oertel, Hannover, 1905, Nr. 15. — Zur Reform unserer Konservatorien (aus d. Jahresber. d. Mannheimer Hochsch. f. Mus.), NZfM 72, 5. — Die Genossenschaft deutscher Tonsetzer und die Sängerbünde, DTK 3, 14. — Ludwig II. und Richard Wagner, AMZ, 32, 2. — Zum 100jähr. Todestage des berühmten Leipziger Flötisten u. Flötenmachers Joh. Gg. Tromlitz, ZfI 25, 14. — Historische Trommeln, ZfI 25, 11. — Brück Gyula, Z 19, 4. — Die Ausfuhr von Musikinstrumenten aus Deutschland im Jahre 1904 (Statistik), ZfI 25, 13. Christ. Sinding, SMT 25, 4.
- Abert, H.** Gedanken zu R. Wagner's 'Die Meistersinger von Nürnberg', Mk 4, 10.
- Albers, P.** Das oberleschische Volkslied, Bresl. Ztg. 1904, Nr. 829, 844, 856.
- Altmann, W.** Zwei Briefe Mendelssohn's, Mk 4, 9.
- Vier Briefe Rich. Wagner's an Rob. Schumann, Mk 4, 10.
- Arend, M.** Mahler in Leipzig (III. Sinfonie), BfHK 9, 5.
- Augé de Lassus, L.** Xavière et l'œuvre de Th. Dubois, RM 5, 4.
- Baltzell, W. J.** Lessons in the history of music (oberflächl.), Et. Vol. 23, 2.
- Batka, R.** Altböhmische Musik. 1. Die Premyslidenzeit, NMZ 26, 9.
- Baughan, E. A.** The I. S. M. Conference: On Modern Music, MMR 35, 410.
- Beer, G.** En aften hos Carl Reinicke, SMT 25, 3.
- Bekker, P.** Meister des Taktstocks: Arthur Nikisch, Leipz. Neueste Nachr., 28. Jan.
- Bensmann, H.** Die deutsche Ballade und Romanze, Warthurgstimmen, Eisenach u. Leipzig, 2, 21 ff.
- Bie, O.** Amicizia oder: die musikalische Gemütsregung (Wolf-Ferrari's 'Nungerige Frauen' in Berlin), Neue fr. Presse, Wien 1905, 18. Febr.
- Blaschke, S.** Sophie Charlotte, die erste Königin von Preußen, NMZ 26, 9.
- Braunfels, W.** Beatrice und Benedict (Auff. d. Berlioz'schen Oper in München), Freistatt, München 1905, Nr. 4.
- Breithaupt, R. M.** Alte und neue Klavierschulen und Techniken, NZfM 72, 7.
- Broadhouse, J.** The late Walter H. Mayson, St 15, No. 178.
- Burlingame Hill, E.** Alex. Glazunoff, Et. Vol. 23, 2.
- Capellen, G.** Tonschrift-Reform Kapellen, KL 28, 3 ff.
- Felix Weingartner und die 'Laienpartitur', NMZ 26, 9.
- Siebenton- oder Zwölftonschrift? Alte oder neue Tonnamen, namentlich in Hinsicht auf den Gesangsunterricht?, NMP 14, 3.
- Combarieu, J.** Les images dans la musique, RM 5, 3.
- Conrat, H.** Drei unbekannte Ouvertüren Richard Wagner's, NMZ 26, 8.
- Boieldieu, AMZ 32, 2.
- Cornelius, P. H.** Berlioz in Weimar (von E. Istel erstmalig veröffentl. Briefe), Mk 4, 9.
- Cramer, H.** Über künstlerische Gestaltung von Hausmusikanten, NZfM 72, 8.
- Curzon, H. de.** Opéra-Comique (Neu-Bearbeitung von Duhois' 'Xavière'), GM 51, 5.
- Une Nouvelle Version d'Orphée, GM 51, 8.
- Debay, V.** Vers le théâtre lyrique populaire, CMu 8, 4.
- Destranges, E.** La Fille de Roland (de H. Rahand), OA 20, No. 664—17 ff.
- Dorn, O.** Hermine Spies u. Joh. Brahms, RMZ 6, 4.
- Dotted Crochet.** Chichester Cathedral, MT 61, 744.

- Eberhard.** Irrlicht (Erstauff. d. Oper v. L. Fall), NMP 14, 2.
- Elson, A.** Sound and its laws, MSt, Vol. 23, 575.
- Fahro, C. L.** Een en ander in verband met de verlossingsidee bij R. Wagner (I), Cae 62, 2 ff.
- Fliege, R.** Antonio Stradivari und seine Geigen, BfHK 9, 5.
- Leoncavallo's Roland von Berlin, BfHK 9, 5.
- Freimark, H.** Die Ziele des Harmoniumhandels, Zfl 25, 14.
- Geissler, F. A.** Die Depositionierung des Klaviers, Ostdeutsche Allgem. Ztg., 19. Febr., Musik-Rundschau.
- Giese.** Amtliches (betr. Mitwirkung freiwilliger Kunstchöre im Gemeindegottesdienst in Mecklenburg), CEK 19, 2.
- Gleichmann.** Bernh. Eschenbach, der eigentliche Erfinder des Harmoniums, Zfl 25, 11.
- Goddard, J.** The deeper sources of the beauty and expression of music, MSt Vol. 23, 579 ff.
- Göhler, G. H.** Albert's Arien (Bespr. der »Denkm. deutscher Tonk.«, Bd. 12, 13, KW 18, 8 Rundschau).
- Oskar Fried, KW 18, 8 (Rundschau).
- Ermanno Wolf-Ferrari, KW 18, 9 (Rundschau).
- Giov. Sgambati, KW 18, 10 (Rundschau).
- Goulet, A.** Daria (Erstaufführung der Oper von Georges Marty), GM 51, 6.
- Gräflinger, Fr.** Unveröffentlichte Brucknerbriefe, NMP 14, 3.
- Grünberg, P.** Spener u. d. evangel. Gottesdienst MSfG 10, 2.
- Grunsky, K.** Deutsche Musik in Paris, NMZ 26, 7.
- Die »Symphonia domestica« v. R. Strauß, KW 18, 10 (Rundschau).
- Guhrauer, H.** Riemann, Handb. d. Musikgeschichte I, 1 (Bespr.), Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum, 15, 1.
- Hamilton, C. G.** Business details in Music Teaching, Et. Vol. 23, 2.
- Hammer, H.** Beethoven im »ergänzten« Gewande (gegen W. Kes' Neuinstrumentation Beethoven'scher Sinfonien), MWB 36, 7.
- Heckel, K. H.** Wolf's Schaffen (Bespr. des Decsey'schen II. Bds.), Münchn. Neueste Nachr., 18. Febr.
- Heimsheim, S.** Mendelssohn und die Hausmusik, HKT 9, 6.
- Hepp, P.** Isolde, CMu 8, 4.
- Hermann, C.** Bedeutung u. Zweck des Chorgesangs in Seminare, SH 45, 6.
- Herold, W.** Nachklänge zum zweiten Bach-Feste in Leipzig, Si 30, 2 ff.
- Herz, M.** Musikal. Anfänge, Wiener Abendpost, 1904, 292.
- Hippe, A.** Tobler, Das Volkslied im Appenzellerlande, Mitteil. d. schles. Gesellsch. f. Volkskde., 12 H.
- Hirschfeld, R.** Mahler und Rich. Strauß in Wien. Österr. Rundschau, Wien 1904, 9.
- Jentsch, E.** Musik und Auge, Ostdeutsche Allgem. Ztg., 19. Febr., Musik-Rundschau.
- Isler, E.** Prof. Hans Wagner's vereinfachte Notenschrift, SMZ 45, 7.
- Kalletenius, G.** Uppsalasångens födelse, SMT 25, 3.
- Kaun, H.** Theodor Thomas, AMZ 32, 2.
- Kleefeld, W.** R. Wagner als Bearbeiter fremder Werke, I, Mk 4, 10.
- Klob, K. M. G.** Mahler n. seine III. Sinfonie, Neue Bahnen, 5, 1.
- Kloß, E.** Zum künstlerischen Werden Richard Wagner's, MWB 36, 6.
- Das Wagner-Museum in Gegenwart und Zukunft, Mk 4, 10.
- Knosp, G.** Tristan und Isolde in Paris, NMZ 26, 7.
- Kohut, A.** Carlo Broschi-Farinelli, NMZ 26, 8.
- Komorzynski, E. v.** Chr. Fel. Weiße, Österr. Rundschau, Wien 1904, 7, 9.
- Koretz, P.** Zur Ästhetik der Operette, WKM 3, 4.
- Korngold, J.** Musik (Neuinszenierung v. »Rheingold« im Wiener Hofoperntheater, Neue Wagner-Literatur (G. Adler's Vorles. über R. Wagner), Wiener Neue fr. Presse, 1905, 25. Jan.
- Körner, F. R.** Wagner u. P. Cornelius, Westermann's Monatshefte, Braunschweig, 49, 5.
- Kromayer, J.** Auszug aus dem Kapitel VI des Buches »La Musique et la Psychologie« von M. Jaëll. Der Vortrag (Forts.), MWB 36, 5.
- Kruijs, M. H. Van 't.** Fred. J. Roeske, MB 20, 5.
- W. M. Petri, MB 20, 7.
- Laloy, L.** Le Rencontre imprévu ou les Pèlerins de la Mecque de Chr. Gluck (1764), RM 5, 4.
- Lange, S. de.** »Das Wort sie sollen lassen stahn« (gegen W. Kes' Neuinstrumentation Beethoven'scher Sinfonien), MWB 36, 7.
- Lederer, V. H.** Rietsch, Die deutsche Liedweise (Bespr.), S 63, 15/16.
- Leichtentritt, H.** Über Pflege alter Vokalmusik, ZfMG 6, 5.
- Louis, R. P.** Cornelius als Musikschritsteller (Bespr. v. Cornelius' literar. Gesamtausg. Bd. III [Ist.]), Münchn. Neueste Nachr., 1905, 1. Febr.
- Mangeot, A.** »La Croisade des Enfants« v. G. Pierné, MM 17, 2.
- »Daria« (Erstauff. d. Oper v. G. Marty in Paris), MM 17, 3.

- Marchesi, S. D. C.** Wagner at both Opera Houses, MMR 35, 410.
- Marsop, P.** »Madama Butterfly« (v. Puccini, Die Zeit, Wien 1904, 812.
- Mathews, W. S. B.** A study of Theod. Thomas, Et. Vol. 23, 2.
- Mayer-Reinach, A.** Zur Herausgabe des »Montezuma« von C. H. Graun in den Denkmälern deutscher Tonkunst (gegen Alfr. Heuß' Kritik in der ZIMG 6, 2, MfM 37, 2.
- Mey, K.** Heinr. Schulz-Beuthen, NMZ 26, 7.
- Monteegur, G.** Courier Musical de Paris, Cae 62, 2.
- Münch, R.** Die moderne Musik von Dr. Leopold Schmidt (Bespr.), NZfM 72, 8.
- Neitzel, O.** Etwas vom Chordrama, S 63, 13/14.
- Nf.** Konstantin Handloser, SMZ 45, 6.
- Niecke, Fr.** Concerning the Waltz, ZIMG 6, 5.
- Niemann, W.** Die ausländische Klaviermusik der Gegenwart, NZfM 72, 7.
- Nodnagel, E. O.** Gustav Mahler, KW 18, 9.
- Péladan, César Franck.** L'Europe Artiste, Paris 1904, 5, 5/6.
- Pfeiffer, G.** A propos de harpe, RM 5, 3.
- Philipp, J.** Talks on Piano playing, MSt Vol. 23, 576.
- Pinardi, G.** Die Mailänder Opernsaison, S 63, 11, 12.
- Placei, C. und Mareop, P.** Bayrenth in Gefahr, Mk 4, 9.
- Polzer, A.** Rob. Hamerling und die Musik, L 28, 10ff.
- Prout, E.** Some forgotten Operas, IV. (Cherubini's Médée, MMR 35, 410.
- Puttmann, M.** Gustav Mahler; BfHK 9, 5.
- Quittard, H.** Un Musicien français inconnu: Bonzignac (XVII<sup>e</sup> siècle), RM 5, 3.
- Raaff, J. J.** Musikalische Grenzfragen, S 63, 13/14.
- Riemann, L.** Der akustische Einfluß der alten und heutigen Klaviere auf die Kompositionstechnik, RMZ 6, 4.
- Rietsch, H.** Ed. Hanslick, Deutsche Arbeit, Prag, 4, 4.
- Ritter, H.** Allgemeines über Streichinstrumente sowie Ideen über ein neues Streichquartett nach d. Intentionen u. nach d. Modell v. Prof. Hermann Ritter, S 63, 7/8 und 9/10.
- Roedel, S.** R. Wagner's vollständiger poetischer Entwurf zum Ballett im »Tannhäuser« in der Pariser Bearbeitung, Mk 4, 10.
- Rychnovsky, E.** M. Kalbeck, J. Brahms (ausf. Bespr.), NZfM 72, 5.
- S., E.** Das alte Leipziger Stadttheater, NMZ 26, 8.
- Samazeuilh, G.** Daria (von Marty, Urauff. in Paris), S 63, 13/14.
- Samter, E.** Kunstpflege in der Schulle, Zeitschr. f. d. Gymnasialwesen, Berlin, Weidmann, 59, 1.
- Sch.** Zur Geschichte der Tonkünstler in Köln. Düsseld. Ztg. 1904, 14. Dez.
- Sohering, A.** Zivilmusiker kontra Militärmusiker. Ein Existenzkampf? NZfM 72, 6.
- Schmidkunz, H.** Eine deutsche Reichsmusikbibliothek, NMP 14, 2.
- Schmidt, P. v.** Das deutsche Nationalbewußtsein im Spiegel des deutschen Volksliedes, VIII. Wartburgstimmen, Thür. Verl.-Anst. Eisenach-Leipzig, 2, 20.
- Schmitz, E.** Hugo Wolf's »Penthesilea«, KL 28, 4.
- Schnée, W.** Gibt es eine Hygiene der Hand? AMZ 32, 6.
- Schröder, O.** Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangel. Lateinschulen des 16. Jhs., MSfG 10, 2.
- Schultz, D.** Anton Bruckner (ausf. Bespr.), S. 63, 11, 12.
- Zur Bachbewegung (Stellungn. zu Wolfrums KW-Aufsatz), S 63, 15/16.
- Schumacher, R.** Billiger Musikunterricht, DTK 3, 13.
- Schüz, A.** Musiksymbolik, NMZ 26, 8.
- Schwenke, P.** Einheitsl. Zetteldruck f. d. deutschen Bibliotheken, Zentrabl. f. Bibliothekswesen, Leipzig, Harrassowitz, 22, 1.
- Segnitz, E.** Die Leipziger Oper, NMZ 26, 8.
- Spanuth, Aug.** Oper und Konzert in New York, S 63, 15/16.
- Spitta, Fr.** Die älteste Form des Gloria in excelsis, MSfG 10, 2.
- Stapp, O. V.** Interpretation: the fine art of Music, Et. Vol. 23, 2.
- Steinhauer, R.** R. Wagner an M. Wesendonk, Hochland, München, Kiesel, 2, 4.
- Steinhauer, J. M. P.** Von den Tageszeiten von Fr. E. Koch, NMZ 26, 8.
- Storck, K.** Kritische Rückschau über Konzert und Oper, KL 28, 3.
- Kritische Rückschau (Wolf-Ferrari's »Die neugierigen Frauen«), KL 28, 4.
- Die Vorherrschaft der Fremde im deutschen Liede. Der Türmer, Stuttgart 1905, 4.
- Tardel, H.** Zum Volkslied von den zwei Raben, Studien z. vergleich. Literaturgesch., Berlin, Duncker, 5. Bd., 1. Heft.
- Thari, E.** Warum es der Operette so schlecht geht, KW 18, 8.
- Tischer, G.** Rob. Fitner, RMZ 6, 4.
- A. Friedheim's »Die Tänzerin« (Bespr.), RMZ 6, 4.
- Torchet, J.** La Croisade des enfants, GM 51, 5.

- Trapp**, E. Volkmar Andreae, NMP 14, 2.  
**Troll-Borostyáni**, J. v. Ungarische Zigeuner-Musikanten, Hamb. Fremdenblatt 1904, 27. Nov.  
**Truette**, E. E. The evolution of the organ, I, Et. Vol. 23, 2.  
**Vancsa**, M. Der Fall „Kobold“, Die Wage, Wien 7, 4 5.  
 — Der Kobold (erste Anff. d. Oper v. S. Wagner). NMP 14, 3.  
**Vianna da Motta**, J. Was soll ich über R. Wagner lesen? MWB 36, 8.  
**Vuillermoz**, E. A propos de Schéhérazade de Rimsky-Korsakow, CMu 8, 4.  
**W.**, F. O. Lieder zur Laute (R. Kothe's), Leipz. Neueste Nachr., 1905, 27. Jan.  
**Wagner**, P. O. Fleischer's Neumenstudien, II (Bespr.), ZIMG 6, 5.  
**Weingartner**, F. Das Ritter-Quartett, Mk 4, 9.  
**Weis-Ulmenried**, A. R. Wagner's Philosophie, Die Gegenwart, 64, 1 2.
- Weiss**, A. M. Motu proprio VI, 17, MS 38, 2.  
**Winkler**. Singen nach Noten, KCh 16, 2.  
**Winn**, E. L. Ysaye in America, the art of Ysaye, St 15, No. 178.  
**Wirth**, M. Wagner in Leipzig 1862, MWB 36, 6.  
**Witting**, C. Shakespeare und die Musik in seinen Dramen, NMZ 26, 9.  
**Wolfum**, Ph. Über Bearbeitung Bach'scher Werke, KW 18, 10.  
**Wolsogen**, H. von. In memoriam, MWB 36, 6.  
**Zell**, Th. Sind Tiere musikalisch?, Berl. Lokal-Anz. 1904, 21. Nov.  
**Zemlinsky**, A. v. Siegf. Wagner's „Kobold“ u. die Wiener Volksoper, Die Wage, Wien, 7, 1 3.  
**Zusohneid**, K. Rubinstein's Melodie in F, NMZ 26, 9.

### Buchhändler-Kataloge.

**Taussig's** antiquarischer Anzeiger Nr. 137 (Prag, kl. Ring 144-I. Enthält: Schiller, seine Persönlichkeit und seine Werke. Porträts, Bücher u. Musikalien. Ein sehr interessanter, inhaltreicher Katalog mit Angabe vieler Schillerkompositionen.

## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

### Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba.

Herr Kammermusiker Franz Bennat machte mich vor einigen Wochen darauf aufmerksam, daß das Thema der X. Sonate August Kühnel's der Choral sei: »Herr Jesu Christ, du höchstes Gut«. Kühnel hat die Weise (vgl. Joh. Zahn, die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder 4485 f.) melodisch ein wenig aufgeputzt.

Wir brauchen zur Erklärung dieser Seltsamkeit nicht auf die Klaviervariationen über Choräle eines Pachelbel, Böhm und Buxtehude zu rekurreren. Walther berichtet uns in seinem Lexikon von Sonaten Dietrich Becker's für Violine, Gambe und B. c. über Chorallieder, die er in der Vesper aufgeführt habe; N. A. Strunck's »Übung auf der Violine und Viola da gamba« besteht »in etlichen Sonaten über die Festgesänge« (Göhler 2, 1519, und auch Strunck's erhaltene Sonate scheint mit der Durchführung

eines Choral's  $\left( \begin{array}{cccccccc} | & | & | & | & | & | & | & | \\ \text{d} & \text{a} & \text{e} & \text{f} & \text{d} & \text{g} & \text{b} & \text{a} \end{array} \right)$  zu beginnen<sup>1</sup>). Verwendete man Choralmelodien einmal als Fugenthemen für die Kirchensonate, so konnte man sie wohl auch als Themen einer Variationsreihe verwerten, wenn diese letztere Form uns heute auch viel weltlicher und ungeziener erscheint. Wenn man sich erinnert, daß Kühnel im Jahre 1682 den Eintritt in die bayrische Hofkapelle ausschlug, weil man ihn von einem Glaubenswechsel abhängig machte, so gewinnt diese Sonate mit ihrem treuerherzigen Glaubensbekenntnis als biographisches Dokument noch einen besonderen Reiz.

Alfred Einstein.

<sup>1</sup> Ähnliche Fälle auch bei J. S. Bach. Das Thema der C-dur-Fuge aus der Solo-Violinsonate ist der Choralanfang von »Komm, heiliger Geist«. Anmerkung der Redaktion.

**In eigener Sache.** In Nr. 2 der diesjährigen »Monatshefte für Musikgeschichte« erschien ein längerer Artikel Herrn Dr. Albert Mayer-Reinach's unter dem Titel: »Zur Herausgabe des Montezuma von Carl Heinrich Graun in den Denkmälern deutscher Tonkunst«, der sich gegen meine Besprechung dieses Denkmälerbandes in der Zeitschrift VI, 2. Heft wendet. Es muß für den Fernerstehenden den Anschein haben, als ob Herr Dr. Mayer-Reinach seine Zuflucht zu einer fremden Zeitschrift hätte nehmen müssen, indem ich als Herausgeber der Zeitschrift der IMG. eine Entgegnung Herrn Dr. M.-R.'s unterdrückt hätte. Davon ist aber gerade das Gegenteil der Fall. Auf eine Anfrage Dr. M.-R.'s teilte ich ihm mit, daß er eine Entgegnung selbstverständlich erscheinen lassen könne, da die Zeitschrift keine höheren Pflichten kenne, als der wissenschaftlichen Forschung zu dienen. Er solle mir vorläufig (Dr. M.-R. schrieb, er hätte vorerst keine Zeit die Erwiderung zu schreiben) die Punkte mitteilen, mit denen er nicht einverstanden sei, damit ich wisse, worum es sich handle. Ferner, so schloß ich gemächlich, haben wir ja eine Redaktionskommission, die in solchen Angelegenheiten eingreifen kann, mit welcher Bemerkung ich betonen wollte, daß auch bei Angelegenheiten, die mich selbst als Herausgeber betreffen, völlige Unparteilichkeit gewahrt werden würde. Dies war ungefähr der Inhalt meines Schreibens. Daraufhin ließ Herr Dr. M.-R. nichts mehr über die Angelegenheit vernehmen, obgleich wir noch mehrere Schreiben in Angelegenheiten der Zeitschrift wechselten. Seine Erwiderung erschien dann ganz unversehens in der genannten Zeitschrift. Dies zur äußeren Kennzeichnung der Angelegenheit. An und für sich hat mir Herr Dr. M.-R. einen Gefallen getan, weil ich den sehr beschränkten Raum der Zeitschrift nicht mit solchen Kontroversen zu verbranchen gezwungen bin. Meine Antwort wird deshalb auch in den Monatsheften erscheinen, worauf ich die Interessenten verweise.

Dr. Alfred Heuß.

### Ortsgruppen.<sup>1)</sup>

#### Leipzig.

Nach längerer Pause fand am 31. Januar wieder ein Vortragsabend der hiesigen Ortsgruppe statt (im Künstlerhause). Der Vorsitzende, Prof. Prüfer, erstattete Bericht über die Neuorganisation der Landessektion Sachsen, die nach Prof. Kretzschmar's Weggange die Herren Prof. Dr. H. Riemann (Leipzig), Rich. Buchmayer (Dresden und Prof. Dr. A. Prüfer (Leipzig) in den Vorsitz wählte, und sprach den Wunsch aus, der Ortsgruppe Leipzig bald eine Ortsgruppe Dresden angegliedert zu sehen. Der Vortragende gedachte dann der Verdienste des vor kurzem gestorbenen Dr. Alfred Dörfel und referierte in eingehender Weise über den Inhalt des vor kurzem ausgegebenen Bach-Jahrbuchs 1904. — Den wissenschaftlichen Vortrag hatte Dr. Alfred Heuß übernommen. Thema: Das deutsche Sololied im 17. Jahrhundert. In einer längeren Einleitung setzte er die kunstgeschichtlichen Vorbedingungen auseinander, die im Anfang des 17. Jahrhunderts zur Blüte des deutschen Sololieds führten, charakterisierte sodann die literarische Seite der Produktion (Schäferpoesie, Gesellschaftslieder, Erotik, Reimwesen), um schließlich die rein musikalische Liedtechnik namentlich an Proben aus Heinrich Albert's und Adam und Johann Krieger's Werken, sowie verschiedener anderer Liedsammlungen einer Prüfung zu unterziehen und daran historische Rück- und Ausblicke zu knüpfen. Frau Emilie Buff-Hedinger und Herr Oskar Noë unterstützten die mit Beifall aufgenommene Darstellung durch vortrefflich ausgeführte Solovorträge. Wegen vorgerückter Stunde unterblieb eine Diskussion. In der bevorstehenden Denkmälerausgabe der Arien Krieger's wird sich Gelegenheit bieten, von dem Wesentlichen und vielfach Neuen des Vortrags in wissenschaftlicher Form Kenntnis zu nehmen.

A. Schering.

1) Der Bericht der Ortsgruppe Kopenhagen mußte, weil nach Schluß der Redaktion eingegangen, für die nächste Nummer zurückgestellt werden.

## Paris.

La section de Paris a tenu sa séance mensuelle le 13 février à la Société musicale. A l'ordre du jour une très intéressante communication de Mr. Calvocoressi sur Balakirew, illustrée des mélodies chantées par M<sup>lle</sup> Babaian, très applaudie. Puis une communication de Mr. Ecorcheville à propos d'Alexandre Scarlatti et de son manuscrit de pièces de clavecin récemment découvert à Londres. Mr. Sbedlock, notre collègue de Londres, avait bien voulu faire le voyage tout exprès et venir nous apporter ce manuscrit précieux, dont nous avons, pu faire la connaissance et l'analyse. Madame Landowska nous donna la joie d'entendre sur le clavecin les plus intéressantes de ces pièces, dont plusieurs offrent un très réel mérite esthétique et historique. M<sup>lle</sup> Babaian chanta ensuite une cantate de Scarlatti extraite de l'ouvrage de David Heinichen, »Der Generalbaß in der Komposition« (1728) et réalisée par Mr. Ecorcheville. Enfin, à l'occasion de cette cantate, Mr. Ecorcheville présenta une méthode d'analyse qui consiste à reproduire l'harmonie d'une œuvre musicale par le système des graphiques, tel qu'on l'emploie dans les sciences exactes, et qui cherche à transformer le phénomène auditif en un chéma visuel.

J.-G. Prod'homme.

## Schweden.

Der Vorsitzende der Sektion Schweden, Dr. Wilh. Svedbom, ist am 25. Dez. 1904 gestorben. Der Verstorbene war ein beachtenswerter Komponist, hat sich aber namentlich durch seine amtliche Tätigkeit als langjähriger Sekretär, zum Schluß als Direktor der Kgl. musikalischen Akademie in Stockholm verdient gemacht.

## Neue Mitglieder.

Bach, Albert, Edinburgh, 20 Lansdowne Crescent.  
 Glaß, Louis, Direktor des Konservatoriums Kopenhagen, Gammel Kongevej 92.  
 Göhler, Dr. Albert, Leipzig, Thomasring 3f. II.  
 Jerichau, Thorold, Kopenhagen, St. Annaplad 13.  
 Kallisch, Alfred, London S. W., 13 Neven Road, Earl's Court.  
 Keel, Frederick, London S. W., 47 Castelnau Mansions, Barnes.  
 Tonkünstler-Verein Kopenhagen, Vestre Boulevard 38.

## Änderungen der Mitglieder-Liste.

Behrend, Dr. William, Kopenhagen, jetzt Valdemarsgade 18.  
 Hol, I. C., früher Bologna, jetzt Modena, Corso Cavour 5 II<sup>o</sup> p.  
 Kereszty, Stefan, Kustos des Ungar. Nationalmuseums, Budapest, jetzt I Borsutca 10.  
 Levysohn, S., Archivar, Kopenhagen, jetzt Vestre Boulevard 38.  
 Pedrell, Prof. Felipe, früher Madrid, jetzt Barcelona, Aragón 282.  
 Ravn, Dr. V. C., Vize-Polizeidirektor, Kopenhagen, jetzt Sortedams Dowering 65.

Dem heutigen Hefte liegt ein Prospekt von J. Taussig in Prag bei.

Ausgegeben Anfang März 1905.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermaks Garten 16.  
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 7.

Sechster Jahrgang.

1905.

---

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *g* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 *M.*

---

### Zwei Preisaufgaben der „Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis“.

1. Wer einmal einen wenn auch nur flüchtigen Blick auf die Melodieverweise unserer alten Lieder wirft, dem fällt dabei auf, daß in unseren Liederbüchern des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts eine sehr stattliche Anzahl von Melodien mit fremdsprachigen Verszeilen angedeutet wird, während niederländische Verse als Melodieanzeiger weitaus in der Minderheit sind. Man möchte daraus leicht den Schluß ziehen, daß fremde Melodien damals überhaupt bevorzugt wurden. Dies braucht jedoch keineswegs der Fall gewesen zu sein, wenigstens nicht in dem Maße, als der erste Eindruck vermuten läßt. Freilich, die fremden Melodien behielten damals im Anfang ihres Gebrauches den nichtniederländischen Namen. Aber blieb die Melodie selbst auch unverändert? Man kennt doch den beweglichen Charakter von Volks- und volkstümlichen Melodien zur Genüge, um vermuten zu dürfen, daß auch in den Niederlanden die fremden Melodien sich nach den Bedürfnissen, denen sie dienten, umwandelten und dabei gerade die Kennzeichen ihres fremden Ursprunges verloren. Die umgeformte fremde Melodie wurde trotz ihres anderssprachigen Namens, der an ihr haften blieb, gleichwohl eine echt niederländische.

Obschon es an Stützpunkten für diese Auffassung nicht fehlt — man denke z. B. an die älteste Geschichte der *Wilhelmus*-Melodie mit ihren süddeutschen, norddeutschen, zeeuwischen, holländischen und vielleicht Grouingenschen Varianten —, so ist diese Erscheinung doch noch keineswegs feststehend, und wir kennen die Gesetze nicht, nach denen der mutmaßliche nationale Faktor unbewußt seinen Einfluß ausgeübt hat. Bestand in der Tat ein solches Element, dann darf und muß gesprochen werden von einem niederländischen Lied, mag auch die fremdsprachige Benennung einer Anzahl von Melodien das Gegenteil zu erweisen scheinen.

Das mutmaßliche Gesetz kann von zweifacher Bedeutung gewesen sein. Erstlich kann es auf den Bau der Melodien eingewirkt haben, so daß gewisse Tonarten, Intervalle und Verzierungen mehr hervor, andere dagegen in den Hintergrund traten. Zweitens kann es veranlaßt haben, daß bestimmte rhythmische Formen mehr herausgebildet wurden, um der Stimmung des Textes zu entsprechen. Die Bevorzugung bestimmter Formen würde dann

ihren Grund teils in dem Volksempfinden, teils in einer zurzeit herrschenden musikalischen Geschmacksrichtung haben.

Die Preisaufgabe lautet demnach:

»Hat das altniederländische Lied bis ungefähr 1625 im Vergleich mit dem Lied anderer Nationen einen eigenen Charakter? Worin bestehen bejahendenfalls die unterscheidenden Merkmale hinsichtlich der musikalischen Struktur, wie der psychologischen Eigenart?«

Jury: Fl. van Duyse, Gent.

Dan. de Lange, Amsterdam.

D. F. Scheurleer, 's-Graveuhage.

2. Zu den niederländischen Industriezweigen, deren frühere Vertreter es zu einem hohen Grade künstlerischer Fertigkeit gebracht haben, gehört zweifellos die Glockengießkunst; Namen wie *Van Wouw*, *Waghenens*, *Moer*, *Van den Gheyn*, *Both*, *Hemony*, *Fremy*, *de Haze*, *De Grave* und viele andere sind genugsam bekannt. Die Werke dieser Glockengießer sind indessen sehr verschieden. Obwohl wir ganze Generationen von Glockengießern sehen, z. B. die *Van Vegehel*, *Van Trier*, *Both* und *Hemony*, obwohl andere eine gemeinsame Schulung verband (*Mammes Fremy* und *Pierre Hemony*), daß man meinen möchte, die Tradition der Kunst der Älteren müsse ungemindert bei den Jüngeren lebendig geblieben sein, sind dennoch ihre Glocken offenbar ungleicher Art. Zum Teil erklärt sich dies aus ihrer technischen Fertigkeit, die beim einen entwickelter war als beim anderen und auch in den verschiedenen Lebensaltern eines und desselben Glockengießers sicherlich Abweichungen aufwies. Anderenteils muß jene Differenz eine Folge verschiedener Konstruktionsanlage sein; die Entwicklung der Chemie und Mathematik, sowie Erwägungen subjektiver Art waren sodann nicht minder anschlaggebend für die Kunst des Glockengießens. So begreift es sich, daß sich im Laufe der Zeit Modifikationen bemerkbar machen in den Grundrissen, soweit sie Proportion und Richtung der Glockenwand bestimmen, in der Anbringung der Inschrift, in der Zusammensetzung der Glockenspeise, in der Form und im Gewichtsverhältnis zwischen Klöppel und Glocke, in Anschlagort und -art.

Ab und zu ist über die Konstruktion der niederländischen Glocken etwas veröffentlicht worden. In den quellenmäßig bearbeiteten Monographien über unsere Glockenspiele werden wiederholt Gewichtstabellen mitgeteilt. Dem 1671 von Pierre Hemony gegossenen Glockenspiel auf dem großherzogl. Schloß in Darmstadt wird nach reichlich 50 Jahren eine physikalische Analyse zuteil (vgl. Fr. Harzer, Die Glockengießerei mit ihren Nebenarbeiten, Weimar 1854); auch über die *Gloriosa* des Van Wouw im Erfurter Dom (1497) findet sich eine Mitteilung (vgl. H. Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen, 4. Aufl., Braunschweig 1877, S. 125).

In der technischen Fertigkeit, aber auch in der Konstruktion und Metalllegierung lag das Geheimnis des Gießers. Die beiden letzten sind gewiß diejenigen Faktoren, die hauptsächlich Anzahl und Stärke der Neben- und Obertöne bestimmen, von deren Beigesellung wiederum der Wohlklang des angeschlagenen Grundtones abhängt. Umgekehrt wird eine geometrische, wie chemische Untersuchung der niederländischen Glocken einen Schluß verstatten auf die Frage, warum die Gießkunst des einen höher stand als die des anderen und worin die Superiorität gelegen ist.



Die Preisfrage lautet demnach:

»Geschichtliche Entwicklung in Konstruktion und Zusammenstellung der vor ca. 1800 in Holland und Flandern gegossenen Glocken. Welches sind die naturwissenschaftlichen Grundlagen für die Tatsache, daß man den Glocken gewisser niederländischer Gießer den künstlerischen Vorzug gab? Zu beiden Teilen des Themas sind erwünscht eine tabellarische Übersicht der verschiedenen Herstellungsmethoden und nach Maßstab gezeichnete Durchschnitte der berühmtesten Glocken und ihrer Klöppel (unter Angabe ihres Gewichtsverhältnisses, ihrer Anschlagstelle und -art).«

Jury: F. A. Hoefer, Hattem.

Prof. Dr. P. Zeeman, Amsterdam.

J. W. Enschedé, Amsterdam.

Bedingungen: Die Antworten, holländisch, französisch, englisch, deutsch oder lateinisch abgefaßt, mit Schreibmaschine oder von anderer als des Autors Hand geschrieben, müssen portofrei bis zum 1. Mai 1906 (erstes Thema), bzw. 1. Mai 1907 (zweites Thema) bei dem Vorstandsmitglied der V. v. N.-N. M., Herrn J. W. Enschedé, Heerengracht 68, Amsterdam, eintreffen. Die Arbeiten dürfen nur mit einem Motto versehen sein; ein mit gleichem Motto versehener geschlossener Brief enthält den Namen und Wohnort des Verfassers. Sämtliche eingegangene Arbeiten bleiben auch hinsichtlich des Autorrechts Eigentum der Vereinigung.

Für die beste Lösung je einer Preisaufgabe ist ein Preis von je 150 holl. Gulden ausgesetzt und unmittelbar nach Zuerkennung des Preises auszuzahlen. Die preisgekrönten Arbeiten werden auf Kosten der Vereinigung gedruckt und herausgegeben. Der Autor übernimmt ohne Entgelt die Korrektur des Druckes und erhält 25 Freiemplare.

Wird eine Antwort wohl des Preises würdig, aber in Nebendingen seitens der Jury einer Verbesserung bedürftig erachtet, wird der Preis erst gezahlt, wenn die Jury das verbesserte Manuskript für druckfertig erklärt. Die Vereinigung hält sich nicht für verpflichtet, einer Arbeit den Preis zu erteilen, die wohl relativ die beste unter den eingelaufenen ist, indessen in der Hauptsache den gestellten Anforderungen nicht genügt.

## Peter der Große und die Musik in Rußland.

Schon seit langem feierten die verschiedenen Staaten Triumphe ihrer künstlerischen Erfolge, klangvolle Namen verkündeten laut den Ruhm Italiens, der Niederlande, Deutschlands, Frankreichs, Englands, während das Zarenreich ein aller Kultur hohnsprechendes Stück China repräsentierte. Rußland fußte in jenem verknöcherten Orthodoxenkram, der jede freiere Bewegung, jede selbständige Regung des Geistes als satanische Verlockung lächelte. Das byzantinische Formendogma, dem jede Kunst eine Ausgeburt der Hölle war, konnte eben deshalb kein eigenes Tongenre erzeugen; es durfte aber auch

ans gleichem Grunde keine Art weltlicher Musik nm sich dulden. Und Rußlands heilige Väter von Kirche und Staat ergehen sich denn auch, mit nur geringen Ausnahmen, bis zu Peter in einem Don Quixote-Kampf gegen die Tonkunst: sie verschicken Glocken nach Sibirien, verurteilen alle Instrumente zum Feuertod, machen die Repräsentanten Apolls, die göttlichen Kinder der Musen, zu heimatlosen Vagabunden, vogelfreien Herumstreichern.

Allein die Tore, die einst selbst den Vögeln des Westens den Zug in das Land von blau-weiß-rot zu versperren suchten, öffneten sich um das XVII. Jahrhundert weit zur Aufnahme alles dessen, was eine höhere Kenntnis des verfehmten Fremden zu vermitteln vermochte.

»Nur ein paar Jahrzehnte benötigten wir der Schule Europas«, pflegte Peter der Große zu sagen, und diese Einsicht genügte dem unumschränkten Alleinherrscher, seine »Kinder« am Gängelhande seiner Befehle zu führen. Hatte der Kaiser selbst, allerdings dank seiner Reisen, die Theorie und Praxis in dem Weltpädagogium des Erprohten genossen, sah er die Früchte der Erfahrung in unzähligen Erzeugnissen des Auslandes gereift, empfand er mit jeder Faser die Überlegenheit anderer Nationen über seine Untertanen, so konnte der Zar sein Volk ebensowenig im Sumpfe der Ignoranz versinken lassen, wie es über die Grenze zum Studium befördern.

In den Bewohnern der angrenzenden »njemezkaja sloboda« (deutsche Vorstadt) besaß Rußland eine Enzyklopädie aller möglichen Wissenschaften, die es sich bis auf weiteres zunutze machen konnte. Peter war persönlich Elementarzögling jener Schule, deren vorläufigem Einfluß er auch seinen Staat zugänglich machte, der bereits unter den regierenden Vorgängern des großen Reformators die Anfangsgründe sich anzueignen Gelegenheit hatte. Allein die deutsche Ansiedlung bestand gewiß nicht aus der fremdländischen Geistesaristokratie. Nicht mit Unrecht formulierte ein Geistlicher der Kolonie die Devise derselben im lateinischen Wahrwort: »*Omne solum forti patria est, ut piscibus aequor*«. Bunt gemischt und zusammengewürfelt war die Gesellschaft dieser Tapferen, denen, wie den Fischen das Wasser, die ganze Welt gehörte, denen Rußland eine zweite Heimat werden sollte. Suchte Peter nun überhaupt eine innigere Fühlung der Seinen mit den Fremden zu vermitteln, so ließ er es sich auch angelegen sein, möglichst Besseres als vorbildliches Muster zu gewinnen. Und besonders in musikalischer Hinsicht sehen wir fast während der ganzen Regierungszeit Peters ununterbrochen das Ausland auf den russischen Staat einwirken, dem die angeknüpften diplomatischen Beziehungen mit der Zeit nolens volens ein anderes Relief verliehen.

Auch in Sachen der Kunst waren es die Gesandten, denen die Hauptbildungsrolle zufiel, die durch ihre Orchester nichts mit der moskowitzischen Stille gemein hatten, sondern vielmehr dem ganzen russischen gesellschaftlichen Leben ein wirkliches Sein einhauchten. Ihnen ist es zuzuschreiben, daß Peter seinen musikalisch-reformatorischen Bestrebungen Verwirklichung verleihen konnte, und auch Rußlands Gaue von fröhlichen Weisen wiederzuhalten hegannen. Peter, der in der Tonkunst ein seine Pläne unterstützendes Mittel sah, befürwortete trotz seiner geringen eigenen musikalischen Begabung und Kenntnis dieselbe ungemein. Kein Fest, kein Aufzug, zu dem nicht die Musik zur Mitwirkung herangezogen worden wäre, ja selbst bei den Tranerprozessionen wurde die Musik unter Peter zum erstenmal in Rußland, beim Begräbnisse Lefort's, des Kaisers Liebling, verwendet (1699).

Der Zar persönlich bewährte seine musikalischen Talente auf der Trom-

mel und im Kirchengesang — beides vorzüglich und zum Erstaunen aller ihn Hörenden. So verblüffte er sogar musikalische Fachleute, als er während des Sopers bei Fürstenberg in Dresden in animierter Stimmung eine Trommel ergriff und sie ausgezeichnet bearbeitete; ebenfalls lobend äußert sich Bergholtz über des Kaisers Trommelvirtuosität, die er anlässlich eines Maskenaufzuges kennen lernte. Durch seine schöne Baßstimme ergänzte der Zar sehr oft die Andächtigen in der Kirche, wo er mitten unter den Sängern der Klerisei seinen Part exekutierte und seinem Volk ad aures demonstrierte, daß er trotz aller Saufpatriarchate und höllischen Reformen ein treuer Sohn seiner Kirche sei.

Peter war ein großer Freund von Zinken und Posannen, die er wohl bei seiner ersten Reise durch Holland und Deutschland kennen gelernt haben wird. Seine Tafelmusik wurde von einem solchen Bläserchor ausgeführt; ein Hoboistenchor, das der brandenburgische Gesandte nach Moskau brachte, kaufte der Kaiser für 1200 Goldstücke. Bei den militärischen Heeresreformen wurde auch die Musik einer Reform unterzogen, als deren Vorbilder englische und holländische Muster für die Flotte, deutsche für die Fuß- und Garderegimenter maßgebend waren. Jedes Regiment erhielt sein deutsches Hoboistenchor und seinen deutschen Regimentskapellmeister, der auch die ihm in die Lehre gegebenen russischen Soldatenkinder zu unterweisen hatte.

Von ungemein günstigem Einfluß auf die russische musikalische Entwicklung war die Schlacht von Poltawa, in der den Russen eine ganz außerordentliche künstlerische Ernte zufiel. An Instrumenten allein erbeuteten sie eine solche Menge, daß 54 Fuhrwerke zu deren Weiterschaffung nötig waren, und unter den 100000 Kriegsgefangenen befanden sich 121 Trompeter, Hoboisten, Trommelschläger und Pauker, außerdem noch 4 Pauker und 4 Trompeter der Königlich schwedischen Hauskapelle. Diese alle traten in den russischen Dienst, entweder bei den militärischen Orchestern oder in den Privatkanzellen, die unter den Russen selbst in großer Zahl zu entstehen begannen.

Der Zar hatte eine eigene Hofmusik aus ca. 20 Mann, und, diesem Beispiel folgend, engagierten sich auch die Vornehmen des Bürger- und Adelstandes ihre Ensembles, meist in gleicher Quantität. Die Mitglieder der Hofkapelle trugen eine dem Pagenkorps gleiche Uniform, bestehend aus grünen Hosen und ebensolchem Rock mit rotem Kragen und Goldbesatz an allen Nähten. Nichtsdestoweniger goutierten die Musiker die »Livrée« nicht, und auch von anderen Orchestern hören wir das Nichtuniformiertsein als eine Bevorzugung preisen. Jedenfalls betont Bergholtz, daß der Premiewaldhornist Johann Lautenberger und dessen Kollege aus dem Orchester des Herzogs von Holstein, Karl Friedrich, in keiner »Mundierung« gingen. Die eben erwähnte Kapelle war auf die musikalischen Zustände jener Epoche von zweifellosem Einfluß, denn seit ihrer Anwesenheit in Petersburg (1721) erfreute sie bei allen Anlässen die Zuhörer mit ihren Darbietungen.

Während Stählin als die »vornehmsten« die Gebrüder Hübner — zwei Deutsche — rühmt, von denen der eine das Kapellmeister-, der andere das Konzertmeisteramt versah, stellt Bergholtz die bereits genannten Waldhornisten an erste Stelle. »Der Premier«, schreibt er, »akkompaniert alle Instrumente mit seinem Horn und hält bis 85 Takte in einem Atem aus, welches etwas unvergleichliches anzuhören ist«. Jedenfalls brachte, nach Stählin, das Holsteinsche Ensemble »eine in Rußland bisher unerhörte Musik dorthin«, deren

Programm Soli, Trii, Konzerte und Sonaten von Telemann, Keiser, Heinichen, Schulz-Prätorius, Fuchs, Corelli, Tartini, Porpora, wie von verschiedenen anderen berühmten deutschen Meistern enthielt. Die instrumentale Besetzung war folgende: ein Clavecin, einige Violinen, eine Viola d'amour, eine Altviola, ein Violoncello, ein Kontrabaß, ein paar Hautbois, ein paar Traversflöten, Waldhörner, Trompeten und Panken.

Diesem Orchester verdankt auch Rußland seine ersten regelmäßigen Konzerte, die jeden Mittwoch im Hause des holsteinischen Geheimrates Bassewitsch stattfanden, und dank der Anregung Jagouschinsky's — dem Lieblinge Peter's und Freunde Karl Friedrich's — ins Leben gerufen wurden. Sie versammelten den Hof, die ganze hauptstädtische Elite und dauerten bis zum Tode des Kaisers fort. Fast allwöchentlich wurde die Holstein'sche Kapelle auch zu den Majestäten beschieden, die sich von ihr musikalische Unterhaltung bieten ließen, trotzdem sie über ein eigenes Orchester verfügten. Das Holstein'sche Eusemble stand damals als Inbegriff alles Musikalisch-Schönen da, und ihm gleichzukommen war das heißeste Bestreben aller mit ihm nm die Palme rivalisierenden Orchester, wie zum Beispiel das der Fürstin Tscherkassky, des Grafen Apraxin, Mussin-Puschkin, des Fürsten Goltzyn, Menschikoff's und noch anderer.

Fand der große Reformator auf dem Gebiete der reinen Musik vielseitigste und anregendste Unterstützung durch all die Fremden, die, persönlich interessiert, stets einzugreifen versuchten, so fiel dieses wichtige Moment für das andere Kunstgenre fort, dem Peter trotz aller Operationen keine Rettung zuteil werden lassen konnte, und das deshalb nach ganz kurzem Bestehen wieder eingehen mußte.

Dem Theaterprojekt des Zaren leuchtete gleich von Anbeginn kein guter Stern. Das Renommee der russischen Knete, der Respekt vor Sibirien machten anfangs dem mit der Anwerbung von Schauspielern betrauten Iwan Splawsky die Ausführung des Vorhabens beinahe zur Unmöglichkeit. Zweimal mußte er reisen, um nach langem Hin und Her eine Größe sehr zweifelhaften Ranges nach Rußland zu bringen.

Im Dezember 1701 erfolgte aus Woronesch der kaiserliche Befehl, dem aus Ungarn abreisenden Komödianten Iwan Splawsky Instruktion zu geben, »die Komödianten, mit denen er in Gdansk (Danzig) in Unterhandlung steht, unverzüglich nach Moskau kommen zu lassen«. Der kaiserliche Agent, der bereits seit 1698 in einem uns unbekannten Dienstverhältnis zum Zaren stand, scheint jedoch das definitive Engagement nicht zum Abschluß gebracht zu haben, denn zu Beginn des nächsten Jahres (1702) erhält Splawsky zum gleichen Zweck eine Beglaubigung nach Polen und ins Ausland. An Reisespesen bewilligte man ihm 200 Rubel, während seiner Frau und Tochter je fünf Rubel monatliches Kostgeld zugesprochen wurden.

Im Juni 1702 traf die von Splawsky kontraktlich verpflichtete Truppe unter Führung des Prinzipals Johann Kunst (wohl Pseudonym) in Moskau ein, und es begannen die Vorkehrungen zur Errichtung der ersten russischen Theaters, das nicht im kaiserlichen Palais, sondern auf einem freien Platz, für jedermann zugänglich, erbaut werden sollte. Zwar sammeln sich über Rußland neue dräuende Kriegswolken; mit erneuter und erhöhter Heeresmacht ziehen die Schweden gegen Archangelsk, auch der Zar hat sich mit seiner

Snite und zwei Gardehataillonen am 18. April dorthin hegeben, nichtsdestoweniger erfolgen trotz der sorgenschweren Zeiten die allerhöchsten Befehle in bezug auf das Theater. Die Administration des Kunstressorts lag in den Händen Golowins, und aus seiner Korrespondenz, die uns als Arohivnachricht erhalten geblieben, erfahren wir die unendliche Fürsorge, die der Kaiser der Angelegenheit zuteil werden ließ.

Küängeleien unglaublichster Art machte aber das mit dem Bau des Theaters beantragte Departement, um das Vorhaben zu vereiteln. Lohnten denn all die Scherereien um einer Komödie willen?! Die Sache war ihnen zu nichtig, um ernst genommen zu werden, und deshalb benötigte es die Androhung des allerhöchsten Zornes, sofern nicht den Befehlen unverzüglich Folge geleistet würde. Zwar war allerdings längst die von Kunst zum Ban in Aussicht genommene Zeit überschritten, der Herbst des Jahres 1702 sah aber doch endlich eines der wertvollsten Geschenke Peter's an sein Volk der Vollendung entgegen gehen: das erste offizielle, russische Theater.

Die erste Vandeville-, respektive Opernsaison tritt ins Leben, und Rußland hätte hiernach mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts das große Erbe Italiens übernommen. Oh wirklich Opern im damaligen Sinne aufgeführt worden sind, läßt sich dokumentarisch leider deshalb nicht feststellen, weil uns das Theatermaterial jener Zeit nur teilweise erhalten geblieben ist. Daß jedoch die Bezeichnung »Oper« schon damals in Gebrauch war, steht trotz aller Widersprüche unserer hervorragenderen neueren Forscher außer Zweifel<sup>1)</sup>.

Interessant ist, daß Peter von Beginn der russischen Theaterstagnation darauf bedächt war, ein russisches Theater zu gründen. Das bezeugen in unantastbarster Klarheit ebenso die Verfügungen Golowin's, wie die bereits im August 1702 erfolgte Ordre, russische Zöglinge, gleichviel welchen Standes, zu Kunst in die Lehre zu schicken. Daß es anders kam, daß Kunst nicht mit dem Ernst seinen Pflichten ohlag, den man von ihm, den Ahmachungen zufolge, erwarten durfte, daß die ersten siebzehn russischen Theaterelven die in sie gesetzten Hoffnungen nicht rechtfertigten, das alles darf dem großen Kaiser doch nicht als Schuld angerechnet werden.

Sämtlichen Nachrichten zufolge, gehörte die Lage der Schauspieler unter Kunst wie unter seinem Nachfolger, dem Goldschmiedemeister Artemij (oder, wie er sich unterzeichnete, »Otto«) First nicht zu den Beneidenswerten; es fehlte ihnen, den Bittschriften gemäß, fast immer am nötigsten. Das Fiasko des kaiserlichen Unternehmens lag jedoch in den traurigen Umständen des Theaters an sich, das der mit Umsicht und Hingabe leitenden künstlerischen Kraft entbehrte.

Das Gehalt an den »Directenr von Ihro zarischen Majestäten Höfcomödianten« inklusive Mitglieder, wie sonstigen Ausgaben, veranlaßten die Inanspruchnahme der kaiserlichen Kasse in der Höhe von ca. 7000 Rubeln jährlich. Die Einnahmen standen in gar keinem Verhältnis zu den Ausgaben. Von rein künstlerischen Erfolgen konnte ebenfalls keine Rede sein, und so mußte der Kaiser notgedrungen das Theater schließen, von dem er für sein Volk so viel erwartet hatte.

1) Näheres hierüber, wie über die Periode Peter's überhaupt findet man in der einzig in deutscher Sprache erschienenen Broschüre des gleichen Autors: Rußlands Theater und Musik zur Zeit Peter's des Großen. Leipzig, P. Pabst.

Seit 1704 hatten die Vorstellungen abwechselnd in russischer und deutscher Sprache stattgefunden. Von 1705 ab wurde nur russisch gespielt, und 1707 erreichte das Volkstheater sein Ende. Nicht zu tief lagen die Gründe des Fiaskos verborgen, als daß man sie nicht mit Bestimmtheit erraten könnte; es fehlte vor allem an jeglichem Stoff für ein russisches Theater. Die Beamten des auswärtigen Amtes, die Hofnarren, sie konnten für den literarischen Bestand des Theaterrepertoires allerdings nur in der Weise sorgen, wie sie es getan, — nämlich so, daß selbst nicht einmal den geringen Ansprüchen jener Zeit Genüge geleistet wurde.

Jedoch die Schwester des Zaren, Natali Alexejewna und der Hospitalleiter Doktor Bidlau spannen den Faden fort, den Peter angeknüpft. Und mögen die Qualitäten der Vorführungen noch so gering gewesen sein, das Verdienst, Rußlands Theater nicht ganz dem Vergessen preisgegeben zu haben, kann ihnen jedenfalls nicht abgesprochen werden.

Doch nicht nur dem Salon oder dem Theater allein widmete der große Zar seine Fürsorge — auch dem breiten Volksleben, dem Fühlen und Empfinden des Volkes trug er Rechnung, indem er den früher auch von ihm verpönten russischen Volksweisen ungestörten Ausdruck sicherte. Sein Ukas vom Jahre 1722, der Volksbelustigungen, allerdings unter der Flagge »zur Politn der Masse« gestattete, ließ all jene herrlichen Lieder wiedererstehen, die des russischen Volkes unschätzbarstes Kleinod sind. Der »Muzik« (Bauer) begann wiederum laut Freude und Leid so in Ton und Wort auszudrücken, wie es ihn sein Ernst — der Inhalt seines Volksliedes — gelehrt; er gedachte der Melodien seiner Väter und bewahrte sich hierdurch eine heilige Tradition.

Die »Banduristen« werden selbst in Hofkreisen gehalten und müssen ihre Weisen zum besten geben. In die Epoche Peter's fällt ebenfalls die erste Erwähnung des volkstümlichsten Instrumentes, der Balalaika, die ursprünglich mit zwei Saiten versehen war.

Einen Abschnitt für sich bildet die Regierung des großen Reformators in der Weltgeschichte, einen isolierten beanspruchen mit Recht auch die musikalischen Organisationen Peter's im Buche der Kunst. Allem Sein geht gewiß ein Werden voraus, und auch die Reformen des Zaren haben ebenfalls ihre Antezedenzien. Jedoch jenes verstohlene Naschen am Banne des Vergnügens, jenes heimliche Siebergötzen, wie wir es zu den Zeiten Johanns III., Iwan des Grausamen, Alexei Michailowitsch's konstatieren können, vermögen keinesfalls die Rolle von Vorboten einer zu erwartenden wirklichen Reform zu spielen, wie sie die offene Begünstigung, das offizielle Eintreten Peter's zustande brachten. Und dieses Verdienst fällt zu allererst in die Wagschale bei der Betrachtung der Peter'schen Institutionen.

Das Theater des Zaren stand auf einem freien Platze, war für jedermann zugänglich, seine Siege feierte Peter mit allem Pomp und mit in Rußland nie gesehener Pracht öffentlich, die von ihm arrangierten Maskenaufzüge mit Musik, seine »Slawleniefahrt«, seine durch ihn (1717) ins Leben gerufenen »Assembleen«, alles geschah unter Mitbeteiligung des Volkes, »seiner Kinder, die er zu Erwachsenen heranziehen wollte«. Peter's Ehrlichkeit, sein bestimmtes Wollen und energischer Charakter verabscheuten jedes Versteckspiel, jede Lüge, und seine Entdeckung, es fehle in den heiligen zehn Geboten das elfte, »Du sollst nicht heucheln«, offenbart des Kaisers Lebensphilosophie.

Gewiß waren die Zivilisationsmittel, deren er sich bediente, nicht immer

die liebevollsten, doch verfehlte die Knute in den seltensten Fällen ihren antreibenden Zweck. Trotz alles Vorhergegangenen überraschte der große Reformator Rußland durch seine kühnen Pläne, der Mann der schnellen Ansführung war seiner Umgebung, allen ein Phänomen, der deus ex machina seines Reiches. Die analysierende Geschichte, mit dem Fertigen rechnend, Debet und Kredit aus dem Posten des Erkannten ziehend, dürfte viel an den blitzartigen Peter'schen Erzeugnissen auszusetzen finden — Peter erschien den Rnsen als Messias zu früh. Trotz allem aber gebührt diesem gewaltigen Monarchen ohne Zweifel das ihm vom Volk verliehene Prädikat »der Große«; es gehört ihm mit Recht, wenn auch nur um seiner Operationen willen, die dem blinden Geschick so viel Unschätzbare für Rußlands Zukunft abgerungen. Er wagte und siegte — auf Peter's geniales Wollen findet das große Wort des Lateiners Anwendung: »*Omnia in gloriam cessit; ut multum virtuti, plurimum tamen felicitati debes*«, »alles ward Dir zum Ruhm, verdankst Du auch viel Deiner Tugend, das meiste jedoch Deinem Glück«.

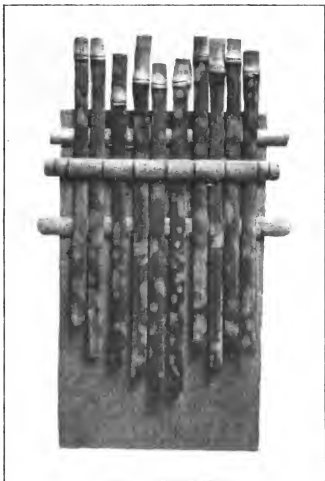
Petersburg.

Nic. D. Bernstein.

## South African "Clickers".

In German East Africa I did not come across any "Clickers" (see p. 66). At Dar-es-salaam the native instruments are rather those identified with the Suahelis, or with the boys from Mozambique, the special instrument of the latter being the zézé already alluded to. The home of the clickers is further south. It may be regarded as extending from the mouth of the Zambesi up west to the Blandtyre district, and then following the northern line of Portuguese territory into Barotseland, going thence south and sweeping round Tati along the Crocodile river. Within that area some hundreds of varieties of sensze are doubtless to be found, and the origin of the instrument must be very ancient. If the first idea of the free reed in the modern harmonium can be traced back to the archaic T'ebeng of Tartary, the inception of the metal tongues of the modern Symphonium, or glorified musical box, may with equal reason be detected in the Imbeeri of the Sensze of Southern Africa. But even as in the harmonium the jarrings beloved of the Oriental are carefully eliminated, so are the buzzing sounds which accompany performances on the sensze avoided in the European musical box. To aggravate these buzzings, the Kafir attaches a collection of bits of loose metal, cowrie shells, or even breeches-buttons to the front of his instrument. It is not however so much in these accessories that interest lies, as in the tongues which produce the sound. Put a Kafir inside a mining compound, depriving him of his sound-producing instruments lest he conceal in them diamonds or gold when he comes out after serving his time, and before long he will construct drums out of kerosene cans, wood harmonicas out of soap boxes, and sensze out of waste pieces of timber.

The photograph of the largest sensza in my possession shows clickers of bamboo. Each clicker is adjusted separately. Beneath it, at right angles, and about 1 in. apart, are 2 strips of bamboo. The far end of the tongue is tied down tightly with gut to the board beneath. Another strip of cane forms an up-pressure bar secured in the same way. Projecting  $\frac{1}{2}$  in. or



more above the level of the board, the tongues of bamboo vary in length from 3 to 6 ins. according to the pitch of the notes they sound. The board is held by both hands of the performer. To increase the sound, the Kafir is fond of placing his sensza against wooden palings, or the corrugated iron sides of the compound. His thumbs and first fingers act as plectra. Plucking the tips of the bamboo tongues with varying degrees of force, he



produces an alternation of arpeggi emphasizing certain notes, and thus giving the effect of a not unpleasing melody with an appropriate accompaniment. The Bamboo Sensza serves two purposes. It is the instrument of the beginner. Because its tongues are longer than the smaller appliances with the metal Imbeeri, it furnishes a buzzing bass to the more diminutive instru-



ments. These metal prongs are of particular interest. The black man is by no means an inventive creature. He is a magnificent animal, as fond of fighting as is a wild beast, and of making pleasant sounds as are the birds of the forest. And even as each singing bird adheres to its particular song, so has each tribe of Kafirs their own special tune on the sensza.

A group of a few of the many kinds of sensza is shewn in the second photograph, from the piccanin instrument with only 5 prongs up to the more ambitious clucking contrivance of the Makulis which contains more than 24. Those instruments which belong to maritime tribes can be identified by the cowrie shells attached to them. The word "sensza" itself means "wood". It refers to the hollow box, open at the side nearest the player, to which the metal clickers are attached. The clickers are differently arranged as regards size. In some instruments the longest prongs are in the middle. In others they are either at the R. or the L., and in others the tongues are "sized from flanks to centre". It is easy therefore to understand that a Kafir who displays considerable executive ability on the sensza of his own tribe, will be unable to play on a strange instrument. In place of the resonating box, several varieties have small gourds attached to them. Others, when played upon, are placed inside the dried shell of a scooped-out pumpkin, or melon. The clucking and clucking sounds of the sensza particularly appeal to those Kafirs who have similar sounds in their own speech, sounds which the warlike Bantus borrowed from the peculiar articulation of the Hottentots whom they conquered. Now it is a moot point whether the great and ferocious Bantees overwhelmed the highly cultured inhabitants of the now buried Zimbabwe City, that marvellous stronghold which was in the centre of a district from which at least £ 75,000,000 sterling worth of gold was extracted in ancient times. From the port of Sofala to the Great Zimbabwe, 250 miles inland, extends a chain of ruined forts. The tribe known as the Makalanga, or "people of the sun", are probably the survivors of the great race which once ruled there; and their ancestors belonged to the empire of Saba which flourished long prior to the time of King Solomon. It was the progenitors of the Makalanga no doubt, who taught the uninventive negro how to smelt iron ore as he does to-day, and temper the steel tongues when he fashions these clickers. Another reason for this belief is that the Titanic walls of the elliptical Temple at the Great Zimbabwe are ornamented with the most ancient form of decoration known. In Phallic worship, the wave-like chevron represented the idea of Fertility in Nature. It is found on seals of the earliest ascertained dynasties of Egypt, dating back 6,000 B. C. This same chevron pattern is forged, also, on several of these steel Imbeeri! Bearing this in mind, there is ground for conjecture that these clucking instruments were used by the ancient people of Saba to accompany the processional chants of their high priests when worshipping the great monolith within the sacred Zimbabwe enclosure. How much the lofty and awe-inspiring granite walls, on either side, weirdly magnified the tone of these instruments as the processions wound their way through the narrow passages can now be tested when a native, going to work on the unearthing of the great Temple, passes through one of the Parallels twanging a sensza.

London.

Algernon Rose.

## Zur Musikästhetik.

»Wohl können wir die komplizierteren ästhetischen Wirkungen durch die Verschmelzung und die daran assoziierten Vorstellungen ziemlich plausibel machen, aber wie es kommt, daß ein durch vier oder fünf Oktaven durchgeführter reingestimmter Durdreiklang aus einfachen Tönen . . . . den denkbar süßesten sinnlichen Wohllaut, die verwirklichte Sphärenharmonie der Pythagoräer erstehen läßt — darüber können wir bestenfalls gewisse allgemein gehaltene Gedanken äußern, eine wirkliche Erklärung zu geben, ist heute noch keinem menschlichen Verstande möglich.«

Mit diesen Schlußworten seiner Schrift »Konsonanz und Dissonanz«<sup>1)</sup> wirft Carl Stumpf zugleich ein helles Licht auf die gegenwärtige Lage der wissenschaftlichen Musikästhetik. Zwar in mancherlei Schriften angestrebt und sogar vielfach als Unterrichtsgegenstand an Konservatorien eingeführt, ist sie tatsächlich doch noch immer gezwungen, vor Problemen Halt zu machen, die innerhalb der Gesamtheit der Aufgaben, vor die wir durch die Entwicklung der Tonkunst gestellt sind, noch zu den elementarsten gerechnet werden müssen. Falsch wäre es, wegen dieses Unvermögens eine wissenschaftliche Disziplin gering zu achten, die in den tonpsychologischen und musik-ethnologischen Forschungen unserer Zeit begonnen hat, auf die Gewinnung eines sicheren Fundamentes hinarbeiten. Falsch wäre es auch, aus dem heutigen Stande auf eine Unmöglichkeit der Musikästhetik für künftige Zeiten zu schließen. Behalten wir im Auge, daß Wertprobleme ihren Gegenstand bilden, also Probleme psychologischer Natur, so haben wir angesichts des Aufschwunges, den die Psychologie seit ihrer exakten Gestaltung durch Fechner genommen hat, keine Ursache, ihrer Zukunft von vornherein eine unüberwindliche Skepsis entgegenzusetzen. Gewiß wird auch die Psychologie niemals instande sein, die ästhetischen Elementarwerte des einfachen Tones oder der verschiedenen Klangfarben wirklich zu »erklären«; denn sie kann vom Empfindungs- oder Wahrnehmungsinhalt zum Gefühlswert so wenig eine Brücke schlagen wie von Luftschwingungsperioden zu Tonfarben. Aber es bleibt ihr durchaus nicht notwendig versagt, Werte auf Werte zu gründen und, indem sie diese in ihrer Verbindung mit bestimmten Empfindungs- und Bewußtseinsinhalten zeigt, in aufsteigender Linie zu einer Wertpsychologie, also auch zu einer Psychologie der musikästhetischen Werte, zu gelangen.

Der Musikwissenschaft fällt hierbei eine große Aufgabe zu: sie hat nichts geringeres zu tun, als am musikalischen Kunstwerk die Träger der ästhetischen Werte, deren psychologische Erklärung die eigentliche Aufgabe der Ästhetik bildet, festzustellen. Solange diese, wie sie namentlich in Anlehnung an metaphysische Systeme zu tun pflegte, mit den allgemeinsten Fragen begann — nach dem »Wesen« der Musik, ihrer Bedeutung für das menschliche Dasein, »der« Ursache ihrer tiefen Gefühlswirkung —, so lange konnte sie auch über die allgemeinsten Antworten nicht hinauskommen. Sie konnte von tönend bewegter Form, von Objektivation des Willens und schönem Schein reden, vermochte aber die vielseitige geistige Tätigkeit und den komplizierten ästhetischen Genuß des musikalischen Hörens nicht einmal teilweise

1) Beiträge zur Ästhetik und Musikwissenschaft Heft 1. Leipzig 1818.

zu analysieren. Unverkennbar ist freilich, daß wenigstens Hanslick's Gedankengänge sich in gerader Richtung zu diesen Aufgaben bewegen, auf die ja auch Fechner's Betonung des direkten Faktors in der Musik und Lotze's ästhetische Betrachtungsart hinweisen.

Alle die Träger der ästhetischen Werte im musikalischen Kunstwerk können nun der Ästhetik durch die Musikwissenschaft, d. h. durch die von der musikhistorischen Forschung ausgehende Wissenschaft, isoliert dargestellt werden. Diese hat ja ohnehin durchaus analytische Aufgaben. Um die Tonkunst eines bestimmten Meisters, eines Landes oder eines Zeitabschnittes zu charakterisieren, muß sie zeigen, wie in den betreffenden Werken die Träger der ästhetischen Werte gestaltet sind. Rhythmische und tonische Art der Motiv- und Melodiebildung, metrische Gliederung, Harmonik in Zusammenklängen und Fortschreitungen, Prinzipien der thematischen Behandlung usw. bilden den Hauptgegenstand ihrer Darstellung. Indem sie diese kennzeichnet, zeigt die Musikwissenschaft die Mittel, wodurch die Tonkunst in den Werken des von ihr betrachteten Meisters, Landes oder Zeitabschnittes wirkt. Die Frage nach der musikalischen Bedeutung Sebastian Bach's ist völlig gleichbedeutend mit der Frage: Wodurch wirkt Bach's Kunst? Und diese Frage läßt sich natürlich nicht anders beantworten als durch den Nachweis seines formalen Gestaltens, seiner Harmonik, Rhythmik usw.

Nun erscheint es freilich zunächst als eine unlösbare Aufgabe, die ästhetischen Wertträger einer so hochentwickelten und komplizierten Kunst wie der Bach'schen, Beethoven'schen usw. zu definieren. Aber auch das wird wieder durch die historische Forschung in hohem Maße erleichtert. Denn sie zeigt uns diese Faktoren in ihrer Entstehung und allmählichen Komplikation; sie erleichtert also die Analyse einer räumlich, zeitlich oder anderweitig begrenzten Tonkunst durch Rückschau auf die sie historisch bedingenden Erscheinungen. Wir erkennen die spezifischen Wertträger der Bach'schen Kirchenkantate durch analytischen Vergleich mit den Kantaten Buxtehude's, Pachelbel's, Böhm's usw., die der entwickelten Haydn'schen Sinfonie durch das Studium der vorausgehenden Kassationen und Divertimenti. Wir können aber genau dasselbe, was auf diese begrenzten Gebiete zutrifft, auch auf eine ganze Gattung, auf ein bestimmtes Formgebilde oder einen einzelnen formbildenden Faktor während einer jahrhundertlangen Entwicklungsperiode ausdehnen. In diesem Sinne läßt sich sagen, daß z. B. eine Geschichte der Melodie, etwa seit dem Feststehen der modernen (Dur- und Moll-)Tonalität, unserer Erkenntnis die ästhetischen Wertträger der modernen Melodie zuführen würde. Wir können z. B. an den Opern der altflorentinischen Schule gerade wegen der Spärlichkeit und Dürftigkeit der darin auftretenden melodischen Phrasen und Sätzchen mit großer Bestimmtheit die Grenze zwischen Tonfolgen melodischen und unmelodischen Charakters definieren, und wir können, indem wir der Entwicklung der Melodie bei den Venetianern und über sie hinaus weiter nachgehen, auch die Faktoren feststellen, die sie zu einem höheren ästhetischen Gebilde machen. Es ist klar, daß solche Untersuchungen des Kunstobjekts der Analyse des musikalischen Hörens die weiteste Perspektive eröffnen: die komplizierte und vielfach einander durchkreuzenden Geistestätigkeiten der Tonzusammenfassung und Tonumdeutung der Erinnerung und Vergleichen, vermöge deren eine wahrgenommene Folge von Tönen als ästhetisches Ganzes, als musikalisches Kunstwerk aufgefaßt wird,

sie werden sich aus der durch genaues historisches Einzelstudium ermöglichten Analyse des Objekts abstrahieren lassen, und man wird nicht nur Bedingungen formulieren können, die das Tonwerk enthalten muß, um ästhetisch zu wirken, sondern auch solche, die der Hörer erfüllen muß, um ein musikalisches Kunstwerk als solches auffassen zu können.

Wie diese geistigen Tätigkeiten möglich sind, warum Tongruppen bei richtiger Auffassung Träger höherer und niederer und qualitativ verschiedener ästhetischer Werte werden, das sind freilich Probleme, die die Musikwissenschaft wohl stellen, aber nicht mit eigenen Mitteln lösen kann; es sind Probleme rein psychologischer Natur, über die die musikalische Erfahrung nichts weiter anzusagen weiß, als daß sie eben Probleme sind. Für den Aufbau der Musikästhetik aber ist es von größter Wichtigkeit, eine strenge Scheidung zwischen den Fragen vorzunehmen, deren Beantwortung der rein historisch fundierten Musikwissenschaft möglich ist, und solchen, die lediglich der Psychologie angehören. Gerade der fruchtbarste Musiktheoretiker unserer Zeit, Hugo Riemann, hat leider durch Verwischung dieser Grenzen manche Unklarheit geschaffen. Die großen Mißverständnisse, denen die moderne Tonpsychologie bei ihm begegnet ist, beruhen auf Verkennung der Tatsache, daß diese Wissenschaft sich nicht wie die »Musiktheorie« im landläufigen Sinne nur mit den Resultaten, sondern vor allem mit den Voraussetzungen der musikalischen Erfahrung zu beschäftigen hat, mit den Grundtatsachen des Tonsinnes, die das Wunderding »Musik« erst möglich machen. Wenn die Psychologie die Ursachen der Konsonanz ergründen will, so tut sie daher sehr wohl daran, nicht von den komplizierten Klangauffassungen auszugehen, die eine tausendjährige Knnstentwicklung ermöglicht hat, sondern von den einfachen Verhältnissen, die dieser Entwicklung zugrunde liegen. Allerdings ist der Musiker seit langem gewöhnt, der ursprünglichen, von den Psychologen jetzt wieder aufgenommenen Bedeutung des Konsonanzbegriffs die der Schlußfähigkeit zu substituieren. Man kann das hingehen lassen, solange damit nicht eine Definition oder gar eine Begründung der Konsonanz gegeben sein soll. Wenn aber Riemann sagt: »Konsonanz ist das Verschmelzen mehrerer Töne zur Einheit der Klangbedeutung«, so vermengt er den strengen psychologischen Standpunkt mit dem herkömmlichen des Musikers und gibt eine Konsonanzdefinition, die weder in dem einen noch in dem anderen Sinne befriedigend ist. Denn, soll mit dem Worte Konsonanz die Schlußfähigkeit bezeichnet werden, so wird der Musiker einwenden, daß auch die vier Töne des Dominantseptimenakkordes, ja selbst die fünf Töne des Dominantnonenakkordes sich zur »Einheit der Klangbedeutung« zusammenschließen, — und dennoch bedürfen beide, bedarf sogar der Dominantdreiklang (ohne Zusatzton) der Fortschreitung. Ist aber Konsonanz als unmittelbare Eigenart des Tonempfindungsinhalts, also im Sinne des Stumpfschen Verschmelzungsbegriffs gemeint, so wird der Psychologe bei Riemann den Nachweis vermissen, warum diese den Parallelklängen, z. B. d f a in C-dur abgesprochen wird.

Zu solchen Grenzüberschreitungen ist auch der gelegentlich gemachte Versuch zu rechnen, aus historischen Tatsachen ästhetische Gesetze unmittelbar abzuleiten. Die Geschichte liefert uns freilich die Fälle, in denen diese in Funktion sind; aber ihre Anerkennung als Gesetze können sie nur durch ein Moment verdienen: durch absolute Evidenz. Musikgeschichte ist nicht Musikästhetik, und empirische Musiktheorie ist nicht Psychologie. Möge

sich die Musikwissenschaft, wenn sie am Aufbau einer ernsten Musikästhetik mitanzuwirken wünscht, auf das beschränken, was sie zu leisten vermag: auf die Darbietung des Materials in geordneter Form, die Aufstellung der Probleme, deren Lösung sie von der Psychologie erhofft.

Berlin.

Richard Münnich.

## Musikberichte.

Dresden. Im Königlichen Opernhause erlebte das »Barfüßle« von Richard Heuberger seine erste Aufführung und erfreute sich einer lebhaften Aufnahme, die auch völlig verdient war. Die Musik ist zu einem nach der Anerbach'schen Erzählung von Victor Léon verfaßten Operntexte geschrieben worden. Die Handlung spielt sich in einem Vorspiel und zwei Bildern ab. In dem ersteren treten zwei Kinder auf, Amrei, die wegen ihrer Vorliebe für das Herumlaufen mit bloßen Füßen »Barfüßle« genannt wird, und Dami: sie haben an einem Tage ihre Eltern verloren, kennen aber die Begriffe des Sterbens und Nichtwiederkommens noch nicht. Dies wird ihnen im Verlaufe des Vorspiels von den anderen Bewohnern des schwarzwäldischen Dorfes klar gemacht. Es ist gerade nicht leicht, diesen Vorgang der Illusion der Zuschauer zugänglich zu machen, da sich nicht überall für die beiden Kinder geeignete Vertreterinnen finden werden. In der hiesigen Aufführung war allerdings das »Barfüßle« des Fräulein Nast eine nach jeder Richtung hin vollendete Leistung, sowohl in der nicht zu großen Erscheinung, der man selbst im Vorspiel Glauben schenkte, als auch in der stimmlichen Beherrschung und der natürlichen und anmutigen Darstellung.

Die Handlung des ersten Bildes spielt zwölf Jahre später. Die Geschwister dienen als Magd und Knecht bei dem Rodelbanern, dessen Schwester, Rosel, gern den in sie verliebten Dami heiraten würde, wenn er nur auch reich wäre. Aus Kummer darüber zieht er in den Krieg. Bei dem Rodelbauern soll die Kirchweih gefeiert werden, und Amrei soll sich dazu als Lohn für ihren Fleiß einmal ordentlich herausputzen und auch tanzen. Dazu fordert sie nachher aber niemand auf, bis sich ihrer Johannes, der Sohn der reichen Landfriedbäuerin, erhardt. Zwischen ihm und Amrei entspinnt sich ein Liebesverhältnis, das musikalisch sehr empfindungsvoll gestaltet ist. Von Anfang der Oper bis zum Schluß des ersten Bildes bewegt sich die Handlung in einer von Stufe zu Stufe fortschreitenden Steigerung, und das Interesse der Zuschauer an den handelnden Personen ist ohne Unterbrechung rege geblieben. Darum ist es sehr zu bedauern, daß das zweite Bild nach dieser Richtung hin keine Spannung bietet, sondern das Interesse durch Zersplitterungen abschwächt. Schon der Umstand, daß zwischen beiden Bildern der Zwischenraum eines Jahres liegen soll, wird nicht besonders begründet; denn die Verhältnisse stehen genau auf dem gleichen Fleck wie am Schlusse des ersten Bildes. Wohl kehrt Dami, mit dem eisernen Kreuz geschmückt, aus dem Kriege zurück; aber Geld hat er darum doch keines mitgebracht. Auch Amrei ist inzwischen nicht reicher geworden. Der Krappenzacher, der eine Heirat zwischen Rosel und Johannes zustande bringen soll, hat darum anscheinend ein leichtes Spiel. Da führt plötzlich Rosel, ohne genügende Vermittelung, die Lösung der verschiedenen Verwickelungen herbei, indem sie, in einem Anfall von Eifersucht auf die fleißige und beliebtere Amrei, diese vor allen Leuten recht unsanft behandelt. Dadurch wird endlich Johannes veranlaßt, das »Barfüßle« öffentlich zu seiner Braut zu erwählen und mit ihm davon zu ziehen. Amrei geht nicht, ohne rührenden Abschied zu nehmen und für alle ihr geschenkte Liebe und Anhänglichkeit zu danken. Auch Rosel ist wieder zur Besinnung gekommen, hat Amrei um Verzeihung gebeten und dem armen Dami die Hand gereicht. Da wird noch in einer Reihe von Szenen geschildert, wie die reichen Landfriedbauern, die Eltern des Johannes, langsam gewonnen werden, ihre

Zustimmung zu der Verbindung ihres reichen Sohnes mit einem armen Mädchen zu geben. Das schwächt die Wirkung des Ganzen einigermaßen ab und hätte schon vor der erwähnten Abschiedsszene vorkommen müssen, zumal die Hauptszene, wo sowohl die Mutter, wie der Vater, wie auch der Sohn dem »Barfüßler« Geld zustecken, damit es doch auch ein Heiratsgut besitzt, szenisch und musikalisch als sehr gelungen bezeichnet werden muß. Sie war in der hiesigen Aufführung gestrichen; aber mit solchen Strichen, die noch obendrein mehr nach dem musikalischen Ban vorgenommen werden, ist dem Werke wenig gedient. Dieses selbst muß in seinem dramatischen Auf- und Ausbau folgerichtig durchgeführt worden sein, sonst nützen alle Verbesserungen nichts. Die Musik kann den Schaden nicht heilen. Eine Umarbeitung des letzten Bildes erscheint gar nicht schwierig, aber durchaus notwendig, da sonst die Verbreitung des Werkes leicht aufgehalten werden kann.

Die Musik des Herrn Heuberger zeichnet sich durch große Natürlichkeit und melodiöse Ursprünglichkeit aus. Die Tanz- und Liedweisen, an denen in dem Werke kein Mangel ist, atmen lebendige Frische. Es berührt wohlthuend, daß der Komponist sich ganz von dem Stoff hat durchdringen lassen und damit den Charakter seiner Musik innig verschmolzen hat. Auch steht die feinsinnige Instrumentation dazu in richtigem Verhältnis, und alles Groteske und Bizarre, mit dem wir heutzutage übersättigt werden, ist sorgfältig vermieden worden. Trotzdem leuchtet aus dem orchestralen Gewande die Herrschaft hervor, die der Komponist über alle zu Gebote stehenden Mittel besitzt: nur sind sie richtig angewandt und nicht etwa nur offenhart, um damit zu prahlen.

Die Aufführung unter der Leitung des Herrn von Schuch war ganz vortrefflich. Außer der schon erwähnten bedeutenden Leistung des Fräulein Nast traten noch die Rollen des Krappenzacher und des Johannes hervor, die von den Herren Kies und Burrian vorzüglich gegeben wurden. Die Aufnahme war durchaus freundlich und läßt darauf schließen, daß das Werk wohl eine größere Verbreitung finden wird.

Eduard Reuß.

Halle a. S. Ein sehr gelungenes Programm mit alter Studentenmusik führte der Studentengesangsverein »Fridericana« (Direktion Otto Richter) im ersten Teile seines Winterfestkonzertes aus, indem er auf eine Glanzzeit des deutschen Studentenliedes zurückgriff, auf das 17. Jahrhundert. Für einen Studentengesangsverein geht es zugleich keine lohnendere Aufgabe, als sich gerade an der Hand von früherer Studentenkunst der künstlerischen Stellung zu erinnern, die die Studenten in der Geschichte der Musik einnahmen. Ist doch das deutsche Sololied des 17. Jahrhunderts im Grunde genommen eine Schöpfung der Studenten, und standen überhaupt in Universitätsstädten die Studenten in der vordersten Reihe, sobald es Musik betraf. Mit Hilfe von Studenten wurde auch, wie Heinrich Albert selbst schreibt, die Festmusik zu Ehren von Martin Opitz, der als Dichter seine Kollegen Simon Dach, H. Albert u. a. in Königsberg besuchte, ausgeführt, und diese feierliche Begrüßungsmusik (zu finden in den Denkmälern deutscher Tonkunst Bd. XII) ließ denn der Verein wieder aufleben. Das ausgedehnte Stück, in dem die Instrumentalmusik mit kleinen Sinfonien überaus geschickt immer für Abwechslung sorgt, paßt selbstverständlich nur für ein akademisches Publikum, das dem ganzen Stoff, dem festlichen Anlaß Verständnis entgegenbringt. Der feierliche Ton, der das ganze Stück durchzieht, dann vor allem die ganz meisterhafte Deklamation und eine ganz bedeutende Kraft des Ausdrucks sichern dem Gelegenheitsstück selbst heute noch eine entschiedene Wirkung. Dann kam aber auch spezifische Studentenmusik zum Vortrag, besonders einige Trinklieder des klassischen Vertreters der Studentenmusik des 17. Jahrhunderts, Adam Krieger, von denen wohl das eine oder andere, besonders »Seht doch, wie der Rheinwein tanzt« in Studentenkreisen wieder Aufnahme finden dürfte. Denn diese Lieder gehören in die Kneipe, aus der sie sozusagen geboren sind. Es spricht aber für die große Kraft, die diesen Liedern innewohnt, wenn sie, losgelöst von allem, im Konzertsaal direkt einschlagen, wie dies besonders bei dem genannten Liede der Fall war. Auch von Schein wurden einige Stücke gegeben, so das unverwüthliche Lied »Frisch auf ihr Klosterbrüder«.

das bereits bei einigen Leipziger Studentenvereinen sich Bürgerrecht erworben hat, und die Paduana für vier Hörner.

A. Heuß.

Leipzig. Im vergangenen Monat hörten wir hier ziemlich viel moderne Musik, was manches auszusprechen Anlaß gibt. Der Studentengesangsverein »Arion« ließ sich Siegmund von Hausegger aus Frankfurt kommen, der »sieben Lieder der Liebe«<sup>1)</sup> für Tenor L. Heß und großes Orchester zur Uraufführung brachte. Diese herreiteten durchaus eine Enttäuschung. Es ist eine vollständig verschwimmende Musik ohne Rückgrat, nur »Stimmung« und nichts als »Stimmung«, aber ohne die Intensität, die in den Lenau'schen Gedichten liegt, dazu alles von einer Umständlichkeit in der Sprach- und Orchesterbehandlung, daß man gerade hieran sieht, wie weit wir es in den letzten 20 Jahren gebracht haben. Abgesehen davon, daß die üppig emporschießenden Orchesterlieder sozusagen den Boden unter den Füßen verloren, indem die Komponisten sich gar nicht mehr scharf überlegen, ob ein Text sich für Orchester eignet, gehen diese Lieder ein Beispiel dafür, wie unsere Orchesterbehandlung Verluste erlitten hat. Es ist dem schwerfälligen Orchester nicht möglich, dem Text rasch zu folgen. Es muß teilweise aus diesem Grunde geschehen, wenn Hausegger eine so durchaus breite, bereits von der Deklamation losgelöste Behandlung der Singstimme kultiviert, womit er übrigens nicht allein steht. Früher wendete man Koloraturen an, jetzt dehnt man die Sprache zu unerlösen »Melodien«; nur war das frühere System, wenigstens in der Blütezeit der Koloratur, insofern echt künstlerisch, als Koloraturen nur bei wichtigen Worten gebraucht wurden. Unsere gerühmte Orchesterbehandlung läßt aber vor allem Schlagfertigkeit vermissen; ja wenn man es verstände wie der alte Haydn, die Gedanken blitzschnell zu drehen! Sicher, unser an sich herrlicher Orchesterapparat ist sehr vielen Komponisten über den Kopf gewachsen, sie werden mit ihm nicht fertig, so sehr sie auf ihn stolz sind und ihn selbst bei Dingen anwenden, wo er gar nicht hinpaßt. Zur Psychologie unserer Komponisten gehört das Nivellierungssystem, die Unterschiede zwischen feiner Kleinkunst und der Kunst großen Stils zu verwischen, unhedingt. In höchstem Grade unangenehm berührt es, wenn aber auch frühere Werke mit dem modernen Orchesterkleid überworfen werden. Schubert's »Gesang der Geister über den Wassern« für großes Orchester zu bearbeiten, heißt das herrliche Kolorit, das Schubert dem Werke beigibt, durchaus verderben und vergrößern. Außer einigen anderen Kompositionen Hausegger's, die mehr befriedigten, hörte man im gleichen Konzert drei *a cappella* Männerchöre von Max Reger, die ebenfalls ihre Uraufführung erlebten. Die Chöre sind durchaus archaisch und ahmen den Stil des Volksliedes des 16. Jahrhunderts sehr glücklich, aber allzu handgreiflich, nämlich bis in Einzelheiten nach. In dieser Art fasse wenigstens ich die Renaissancebestrebungen nicht auf, denn an die »natürliche« Naivität unserer Tonsetzer glaube ich nicht so recht. Es geht einem da wie mit den Malern, die wieder Heiligenscheine über den heiligen Gestalten malen. Die Chöre dürften aber unseren Chören doch willkommen sein. Auch sonst hörten wir ziemlich viel Reger, indem Reger selbst ein Konzert mit eigenen Werken gab (besonders das Streichquartett op. 74 und Trio 77 h), Karl Straube zum ersten Male das große Variationenwerk für Orgel op. 73 spielte und in der Thomasmotette die Choralkantate »O Haupt voll Blut und Wunden« aufgeführt wurde, die außer Orgel, Chor und zwei Solostimmen eine obligate Violine und Oboe verlangt. Die Reger'sche Musik hat in den letzten Jahren sich viele Anhänger erworben, was nicht zum wenigsten Reger's persönlichen Eingreifen, seinen vielen Propagandareisen zuzuschreiben ist. Ein auch nur einigermaßen allgemein gesichertes Urteil über diesen zweifellos sehr interessanten Komponisten steht trotz der hohen Opuszahl noch völlig aus. Man hat sich inzwischen etwas an die absonderliche und neue Behandlung der Harmonik gewöhnt und sieht etwas genauer in den eigentlichen Kern dieser Musik. Da scheint mir vor allem der Umstand wichtig, daß Reger überaus ungleich schreibt, daß er mit sich selbst viel zu wenig kritisch vorgeht oder nicht fähig ist, dies zu tun. Die Entwicklung eines Künstlers ist aber nicht zum wenigsten von der Selbstkritik abhängig. Dann fällt mir an einer ganzen

1) Die Lieder werden auch auf dem Tonkünstlerfest in Graz zur Aufführung kommen.



Reihe von Werken, genauer einzelnen Teilen, der unverkennbar stark eklektische Charakter auf, den man in früheren Werken weniger antraf. Jetzt steht aber Reger in einem Alter, in dem er sich zu einer ausgesprochenen Eigenart durchgerungen haben könnte, wenn er wirklich so viel Eigenes zu vergeben hat, wie er es zu haben vorgibt. Was man überall findet, ist ein immenses technisches, aber einseitiges Können. Es ist nicht zufällig, wenn Reger sein Bedeutenstes in Fugen leistet, daß er die Variationenform am liebsten pflegt, dabei aber bereits etwas von Routine ahnen läßt. Es erhebt sich aber auch die offene Frage, ob das kontrapunktische, überhaupt technische Können im Einklang mit dem allgemeinen musikalischen Gehalt steht, ob es überhaupt immer zu wahrhaft künstlerischen Zwecken verwendet wird. Ich möchte dies in vielen Fällen verneinen, und an Stücken wie den Choralkantaten läßt sich dies auch genauer nachweisen. Dann scheint mir Reger's Melodik, die nie stark und impulsiv war, durch seine Harmonik und Kontrapunktik entschieden etwas verkümmert zu sein. Sollte vielleicht Reger nicht das interessanteste Beispiel dafür sein, daß die Entwicklung eines Komponisten durch einseitige Einwirkung Bach'scher Kunst in Bahnen gelenkt wird, die allermindestens von der künstlerischen Schönheit hinwegführt? Ein Italiener des 17. und 18. Jahrhunderts täte der im 19. Jahrhundert einseitig erstarkten deutschen Musik wohl besser als zu irgendeiner Zeit. Deutschland schöpft seit mehr als einem halben Jahrhundert aus sich; wir sind aber jetzt an einem Zeitpunkte angelangt, wo wir dies allmählich am eigenen Leibe zu merken haben, weil wir die Renaissancebestrebungen allzu einseitig aufgefaßt haben.

Richard Strauß führte in einem der »Modernen Abende« der Philharmonischen Konzerte seine »Sinfonia domestica« und das »Heldenleben« auf. Die Nebeneinanderstellung war sehr interessant, indem sie vor allem zeigte, daß Strauß in seinem neuesten Werk sich trotz aller Details zu einer Klarheit der Form hindurchgerungen hat, die bei den früheren großen Werken nicht zu treffen ist. Ich finde es aber unrichtig, wenn man behauptet, das neue Werk sei der Beweis dafür, daß Strauß allmählich zu den »Formen« zurückkehre, eine Ansicht, die bereits Fuß gefaßt hat. Programmwerk ist dieses Werk durch und durch, aber noch nie ist es Strauß gelungen, in einem so ausgedehnten Werke eine solche Klarheit der Formgebung zu erreichen. Welch »drückende Menge von Themen im »Heldenleben«, in »Also sprach Zarathustra«, während in diesem Werk thematisch sehr ökonomisch verfahren wird. Den Grund, daß Strauß »formeller« wird, finde ich darin, daß er seinen Stoff von Anfang an viel klarer sah, weshalb er nicht äußerlich, sondern von innen, von der Idee aus zu dieser Formgebung gelangte. Insofern halte ich das neue Werk für einen entscheidenden Fortschritt gegen früher. Es ist aber eigentümlich, daß man heute betonen muß, daß die sinfonische Dichtung die Formgebung nicht im geringsten für unnötig hält, sondern, richtig verstanden, sie sogar in sich schließt und nur die Freiheit der Form proklamierte. Weist dann aber ein großes modernes Werk wieder einmal, was allerdings selten genug vorkommt, Formen, wenn auch freie, auf, dann sieht man dieses Werk sofort wieder mit der Brille der alten Sinfonie an! Eigentümliche Zeiten! — Über einige weitere bemerkenswerte Aufführungen im nächsten Heft, Alfred Heuß.

London. — Full account of all the leading works of *Rd. Strauss*, with opinions of different writers, was given IV, 626 and 636 (July, 1903). Principal event of present season has been his "*Sinfonia Domestica*", op. 53, perf. Henry Wood at Queen's Hall 25 Feb. 1905, first time in England. Score dated Charlottenburg, 31 Dec. 1903; original production at New York, April 1904; first played in Europe at Frankfurt Festival of the Allgemeiner Deutscher Musikverein on 1 June 1904; often in Germany last winter. Like a symphony, it has 4 sections; first movement, scherzo, slow movement, finale; though running on. The first movement indicates 3 main themes for husband, wife and child. The next 3 movements have headings: — scherzo, "Eltern-Glück — kindliche Spiele" (parents' happiness — child at play); slow movement, "Schaffen und Schauen — Liebes-Szene — Träume und Sorgen" (doing and thinking — love-scene — dreams and cares); finale with double fugue, "Lustiger Streit — fröhlicher Beschluß" (merry argument — happy conclusion). Here 17 rehearsals. The

Oboe d'Amore (effective for child's theme), and 4 Saxhorns (soprano, alto, baritone, bass), made specially for occasion. Played 44 minutes. Had an immense success, and will be repeated this 1st April, Strauss conducting. Below are views of (A) J. A. Fuller Maitland of "Times", and (B) Lionel Monckton of "Daily Telegraph".

(A) The performance of Strauss's "Symphonia Domestica", heralded for some weeks past with wonderful accounts of extra rehearsals held and strange instruments made for the occasion, to say nothing of commentaries and lectures, took place before a very large audience, and as far as the reception went it achieved a great success. It was indeed a foregone conclusion that it should succeed, for it touches that nursery sentiment, so dear to the British public, which has made the fortunes of numberless trumpery ballads, as well as of many a pantomime in which the scene of washing a baby is always the surest of "draws". The commentators, English, American, and Continental, agree that the work is to be regarded in a humorous light, as a musical *jeu d'esprit*; it is difficult to disentangle the interpretations put upon different passages by irresponsible commentators from the meanings authorized by the composer himself; but, with the programme as a guide, and in consideration of the fact that in one passage two clarinets and stopped trumpets are labelled as representing the baby's aunts, while two horns and the third trombone stand for its uncles, it would be absurd to ignore the "programme" of the piece or to treat it as if it had none. There is a "husband" theme, presented in various moods, sulky, meditative, or impulsive; a "wife", a good deal more genial than the heroine of "Heldenleben"; and a "baby" subject of surprising solemnity, which is no sooner introduced on the oboe d'Amore (made specially for this performance by Messrs Laurie et Cie, of Paris) than its enforced evening ablutions begin, much to its disgust. The composer has forgotten to tell us whether a nurse is kept in the household, but the washing is performed in the presence of delighted uncles and aunts, who discover likenesses to the parents in the child. Lest we should be supposed to be flippantly reading into the score what is not there, it is desirable to remark that one phrase is labeled "Ganz der Papa!" another "Ganz die Mama!". Whether the charming scherzo that follows means a game of romps or not, we do not profess to know, but a subsequent combination of the scherzo subject with the "baby" theme is musically one of the most interesting bits of the work. After some more unexplained adventure, the parents have a quarrel in which the wife has the last word; a "Wiegenlied", which would be more satisfactory if it were not conveyed almost bodily from the Liedar ohne Worte, is interrupted by the striking of a singular clock which is apparently capable of announcing no other hour than seven, morning and evening; a graceful passage leads to the slow movement of the work, a richly sonorous section in which we are relieved from the necessity of identifying instruments and subjects with the characters of the story; the baby is again washed, this time more briefly than overnight; the clock strikes seven again, but we regret to say that, on awaking, the parents, who apparently are still in bed, proceed to argue over the baby's future in a double fugue of considerable interest and effect. Of course no one will wish to analyse the fugue as an example of contrapuntal erudition; but it is well worked up, and has many episodes such as might stand for children's songs. Shortly before the end of this bustling finale, after a long pause, there come first six and then eight strokes on the tambourine which seem to call for interpretation of some sort; if the voices of the orchestra do not belie themselves, we should suppose that some form of personal chastisement was being inflicted, but on whom, or by what implement, we are not told. In this and other touches of realism, such as the striking of the clock it is curious to notice how badly they are introduced; in the more imaginative writers such things often give a suggestion for beautiful musical treatment, such as appears conspicuously, for example, in the almost identical suggestion of the striking of "Big Ben" in Sir A. C. Mackenzie's "London Day by Day", where the chimes are turned to fine artistic account. If a jocular attitude of mind is really meant to be induced in those who hear the symphony, it will be generally admitted that the jest is one of the most ponderous that have ever been perpetrated even by a German humorist. It is only just to the composer to record the fact of his remarking to an interviewer that he wished it to be judged as absolute music. Putting aside then all the silly "programme" of events in the life of a family who seem to possess no decided charm or merit except that of cleanliness, it remains for us to attempt an opinion as to the musical merits of the symphony. Without any fancy title, it would have been judged, we think, as a much more interesting composition than any of the composer's more recent works, and especially as far more attractive in a general way than "Ein Heldenleben", its immediate predecessor. There are a good many pages, where the hearer has just to wait under an avalanche of noise as patiently as he can until something recognizable as music

greet his ear. The themes are sufficiently individual to be easily remembered, but neither of the subjects which refer to the parents nor the "baby" theme, though this is far the most important in the symphony, has any very remarkable beauty or distinction of actual invention. A reminiscence of Mendelssohn has already been pointed out; another, of the theme of Schubert's sonata-fantasia in G, is equally prominent, and in many other passages we welcome old acquaintances. The manipulation and development of the thematic material will no doubt be called highly ingenious by many professed admirers of the newest music; others will remark that it is easy enough to combine any amount of themes if all possible discords are freely allowed, and will wish for a little less ingenuity and a little more beauty. The scoring is of course the greatest attraction in any work by Richard Strauss, and this is shown in as masterly a manner as in any of his later works. The oboe d'amore is not the only unusual instrument in the score, nor is it used with quite the individuality of tone-colour that might be expected. Bach employed the instrument, for example, in a far more characteristic way. A quartet of saxophones too are rather less effective to the ordinary hearer than was anticipated; but a D clarinet, used prominently early in the work, is certainly of actual value in the colouring. This time, there are fewer cases than usual with the composer of an entirely ineffective use of bars; these instruments are hardly ever used without producing an audible as well as a visible effect. In *Don Juan*, and in many of Strauss's other compositions, the harpists are seen working away as hard as they can, and the harp-line in the score is black with notes, but no perceptible difference exists between passages where they are used and passages where they are not. Apart from the scoring, the actual material of certain sections is very much more pleasing and interesting than usual; the Scherzo has been already mentioned, and the fluently conceived slow movement is a passage that will probably endure in the estimation of musical people in general, long after the baby and his bath have been forgotten. In the final *fugue* too, as before mentioned, there are many points of real interest, not mere noise. The execution of the work was as fine as was to be expected after seventeen extra rehearsals; M. Soms played the violin solo part, which is of great importance throughout, quite admirably, and the whole symphony could hardly have been better played. We cannot enter into the question whether all this array of instruments, all the manifold pains of preparation, advertisement, and everything else, was worth while in order to enforce upon the hearers no idea of greater value than the facts that in Germany some couples fall out and agree again, while some babies are washed both morning and evening.

(B) After some months of expectation musical London has been enabled to listen to another of those strange and baffling works with which Richard Strauss awakens the enthusiasm of many, the execration of some, and the wonder of all. As to this wonder indeed there can surely be no question. Even those who regard with the bitterest dislike the audacious lengths Germany's most conspicuous composer allows himself in his endeavours to extend the province and the vocabulary of music — even they must confess that the mere technical accomplishment of such works, with all their flaws and debatable passages, is a thing to marvel at. Examined through the printed page, Richard Strauss's larger compositions overwhelm the eye; but his worst enemies can scarcely aver that here is naught but an ingenuous piling up of shallow polyphony. Were "Till Eulenspiegel!" and the rest merely brilliantly clever "on paper", one might well say that the composer had gone hopelessly astray, and that his so-called genius was but an illusory veneer. As a matter of fact however the strange designs which Strauss builds up story by story into his "skyscraper" scores make an extraordinary average of appeals to the enlightened ear. Much of course depends upon the performances, where such instrumental complexities are concerned; while even the composer's most ardent upholders would not venture to deny that in all his more recent orchestral works there are pages which the normally constituted human ear cannot possibly be expected to analyse without the closest acquaintance and study — if at all. This brings us to a former contention, namely that music as aggressively original and as violently complicated as that of Richard Strauss depends for its effects, as much as anything, upon the momentary mood of the listener. A placid state of mind, or a rather fatigued brain, are in his case almost complete blindraces to enjoyment. But with the nerves at high tension, and the perceptive faculties sharpened to a fine point, there is no resisting the bewildering magnificence of his outpourings. Here and there he sets one a problem that is seemingly utterly insoluble, but a moment after the burden of doubt is lifted, and we are borne away upon the wings of music that seems unearthly in its voice and range of spirituality. The emotions thus aroused are of course entirely different from those that attach to the hearing of works by the older masters. We must cast aside the delight of tracing the form and symmetry of music, as well as its melodic structure and colour, and substitute for that the vague and exciting impressions of sound that is woven

for the most part too closely for our ears to unravel it as it flashes by. To many the loss of the old delight must needs be a fatal bar to enjoyment, to those who can swallow their Strauss whole the compensation is complete. I have written in general terms thus far, because what is true of one of Strauss's orchestral works is, in a great measure, true of the rest. Of course the programmes and the details vary. We have had the impish fantasy of "Till Eulenspiegel", the mingled suffering and exultation of "Tod und Verklärung", the freakish tragedy of "Don Quixote", and so forth. In "Ein Heldenleben" Strauss set himself the wide task of painting the circumstances and emotions of the heroic life. From these exalted regions the composer had naturally to look downwards for his next field of battle. This at length he found at home, and the "Domestic" Symphony is the result. Messrs. Pitt and Kalisch's programme-book devoted some attention to the fact that Strauss has in this case discarded the term "Symphonic Poem". But the point does not seem important. His "poetic basis" suggested in a manner the first movement, the Scherzo, the slow movement, and the finale of a symphony; and so he thus labels it. But the sections of the work lead one into the other, and, so far as its essence and manner go, the "Domestic Symphony" might just as well have been styled a symphonic poem and entitled "Home". The plan of the work is quite characteristic of the master. He attaches themes to the Husband and Wife, while for the Child he has resuscitated the oboe d'amore — a scarcely necessary proceeding, when he had the acid-sweat cry of the ordinary oboe ready to his hand. These matters are set forth with all Strauss's usual elaboration in the first section of the symphony. The Scherzo is intended to draw a picture of parental content, with the playing of the child finally merging into a lullaby. In the Adagio comes a burst of the love-music that Strauss can mould into such ecstatic shapes. But the dreams of the parents are interrupted by the Glockenspiel, which strikes seven o'clock in the morning, calling us from the romance of the night-hours to the reality of the waking world. In the bustle of a double fugue, developed with the utmost freedom and unconventionality, we are supposed to hear the voices of Husband and Wife debating in friendly argument the career of the Child. But the ending is a happy one, and no trace of pessimism mars the cheery and outspoken coda. Effects largely dynamic in character play an important part in Richard Strauss's orchestral methods. Accordingly, it is not surprising to find the composer painting the simple pictures of his "programme" with an enormous box of colours. To his string band he adds a mass of wind that include such luxury as an oboe d'amore, a clarinet in D, a quartet of bassoons — with a contra fagotto — an octet of horns, a family of four saxophones, and a full array of brass and percussion. With such means the most tremendous narrative might surely be musically illustrated. But apparently Strauss has uses for all in the parlour and nursery of his imagination. That his methods in this "Domestic" example ran, for the most part, parallel with those to which he has accustomed us in former works I have already said. In more intimate detail criticism is hardly entitled to speak upon so short an acquaintance. Clearly we have here the now familiar Strauss in all his glory. Those who have loved him of old will again relish the almost diabolical ingenuity with which he weaves and dissects his themes, the unceasing pains that enable him to show us a wealth of new orchestral colours, and the audacity with which he sets precedents of form and harmony at defiance. And naturally these things will once again exasperate those whose ears are closed to the peculiar magic of his art and only open to his faults. Between the two parties I must again range myself, at the risk of being styled a mere fence-percher. Assuredly there is much cacophony in the "Domestic" Symphony — cacophony which indeed the composer's programme goes a very little way to justify. But side by side with sounds that defy the ear to analyse them satisfactorily, we have music whose absolute beauty is undeniable. Strauss has been happier, I think, on former occasions in the shape of some of his themes; but he has never worked up his material with greater cunning. Of the strange little graces of the Scherzo, of the subtle charm of the dream-music, of the irresistible rhythm of the chief subject of the fugue, and of the many suggestions of folksong that are drawn into the score, many impressions might be given. But the "Domestic" symphony will be heard again, and its features will not lose their interest and fascination with better acquaintance. Let me now merely repeat that Strauss's latest work is an entirely characteristic one, and that it brims over with music which, whether it be beautiful or brutal, only Strauss himself could have written. Henry Wood's reading of the work seemed to leave no room for reproach, and the performance can only be described as a magnificent one.

To the views last given the undersigned subscribes, without any of the qualifications. Strauss has sat here brooding superlative music; family incidents surround; playfully he brooders on an allusion; then with banter permitted to deep-thinkers he notes the

same on his score. But the music is the thing, and there has been no such music since Wagner and Brahms. C. M.

**München.** Der Chorschulverein, dem wir einzig noch die Möglichkeit ältere Vokalmusik zu hören verdanken, brachte unter Leitung des verdienstvollen Domkapellmeisters Eugen Wöhrl die sechsstimmige Motette »O lieber Herre Gott« von Heinrich Schütz, dann die achbstimmige Motette »Herr, ich warte auf dein Heil« von Joh. Michael Bach, dem Onkel und Schwiegervater Joh. Sebastian's, sowie drei alte deutsche Volkslieder, gesetzt von Robert Franz, zu Gehör, prächtige Werke, die so recht die Unerschöpflichkeit unserer älteren Volksliteratur beweisen. Weniger künstlerisches als historisches Interesse erregte eine Sonate in D-dur für Viola da Gamba von August Kühnel (geb. 1645), für Violoncell und Klavier bearbeitet von Franz Bennat (jetzt auch im Verlag »Drei Lilien« in Berlin erschienen). Das dritte Konzert des Orchestervereins wies neben der Kantate »Wachet auf« von Joh. Seb. Bach, dem Konzert in D für Klavier, Flöte und Violine des gleichen Meisters, sowie drei von Mottl bearbeiteten Tonstücken aus dem heroischen Ballett »Céphale et Procris« von Grétry, als Neuheit den Chor »Weibe der Nacht« von Fritz Neff, dem jungverstorbenen Münchner Komponisten, auf. Edgar Istel.

**Paris.** Presque coup sur coup, l'Opéra a donné deux premières: après Tristan, Daria, dont le livret, tiré par MM. Aderer et Ephraïm d'une nouvelle de Korolenko, a été mis en musique par M. Georges Marty, actuellement chef d'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire. Cette œuvre est divisée en deux actes: au premier, le riche boyard Boris quitte, pour une union légitime, sa maîtresse Daria, riche et belle paysanne qu'épouse alors le moujik Ivan. Le deuxième acte, un an après, nous transporte en pleine forêt, dans l'isba où Ivan et Daria coulent des jours heureux, avec leur tout jeune enfant. Soudain, on entend des sonneries de trompe; c'est la chasse du seigneur Boris qui passe au loin. Boris lui-même, qui prétend s'être égaré, arrive bientôt, dans le but de reprendre Daria; il enivre Ivan, comptant en venir facilement à bout par ce moyen; mais le moujik, se révoltant, furieux, saute à la gorge de son seigneur, et l'étrangle; puis il met le feu à sa cabane, afin que disparaisse toute trace de son forfait. C'est sur cette donnée tragique que M. Marty a écrit une partition dans laquelle il a mis toute sa science de compositeur, science qui ne l'empêche pas, comme tout d'autres, d'être original et d'avoir écrit dans Daria, tels morceaux (les airs de ballet du 1<sup>er</sup> acte, avec chœurs en sourdine et canon à l'unisson et à la quinte; la scène de rupture entre Boris et Daria; celle du mariage avec chœur a cappella; la solitude, en mi mineur, du prologue du second acte, motif principal de la pièce; la berceuse du 2<sup>e</sup> acte; le chant des bûcherons; la chanson cosaque) qui ont été goûtés par tous les musiciens.

Daria était interprété par MM. Delmas (Ivan) et Rousselière (Boris, et M<sup>lle</sup> Vix, sortie cette année du Conservatoire, qui débutait dans la belle œuvre de M. Georges Marty.

A l'Opéra-Comique, après quelques retards, le Hollandais volant (Vaisseau-fantôme) a reparu sur l'affiche dans les derniers jours de décembre, chanté par M<sup>lle</sup> Friché, Cocyte, MM. Renand, Czeneuve, Vieuille et Beyle; l'orchestre était dirigé par M. Luigini. Voici dix ans environ, l'œuvre wagnérienne avait été jouée place du Châtelet, sous la direction très peu enthousiaste de M. Danbé. Cette fois, la voûle eût, pour de longues années sans aucun doute, au répertoire de notre seconde scène lyrique.

Les grandes sociétés de concert semblent prises d'une certaine émulation depuis que M. Marcel, — qui d'ailleurs vient de quitter la direction des Beaux-Arts, — les a obligées à donner chaque saison un certain nombre de compositions nouvelles. C'est ainsi que M. Colonne a fait entendre le Jour des morts au Mont-Saint-Michel, de M. Perilhon, Deux Danses de M. Debussy, l'une sacrée, l'autre profane, qui n'ont guère d'autre mérite que d'avoir fait applaudir la virtuosité orchestrale du compositeur et celle de M<sup>me</sup> Wurmser-Delcourt, sur la harpe chromatique de M. Lyon. Puis une Etude symphonique de M. Charles Kœchlin, bien nuageuse; le Prélude,

choral et fugue de César Frauck, orchestré par M. Gabriel Pierné; une Suite d'orchestre fort bien venue, de M. G. Enesco. Enfin, une œuvre considérable de M. Gabriel Pierné, couronnée au récent concours musical de la Ville de Paris: la *Croisade des Enfants*, d'après un poème M. Marcel Schwob (22 et 29 janvier). C'est une légende musicale divisée en quatre parties: le Départ, la grande ronte, la Mer Méditerranée, le Sauveur dans la tempête. M. Pierné qui, dans une vaste composition, l'*An mil*, jouée naguère au Châtelet, avait évoqué avec une rare puissance la sombre époque médiévale, ne pouvait qu'être à son aise avec un tel sujet. Le poème de M. Marcel Schwob, tiré des vieux historiens de cette expédition singulière que fut la *Croisade des Enfants*, l'a inspiré avec autant de bonheur.

Le 8 janvier, M. Arthur Nikisch vint prendre la place de M. Colonne. Cette fois, le Kapellmeister du Gewandhaus ne recueillit peut-être pas, au début, les mêmes applaudissements que jadis; mais lorsque, après l'ouverture d'Egmont, la II<sup>e</sup> Symphonie de Brahms, le *Don Juan* de Richard Strauß, vinrent le prélude et la scène finale de *Tristan et Yseult*, les bravos éclatèrent enthousiastes, rappelant par deux fois le chef d'orchestre, et qui ne firent que redoubler après la *Schlussnummer*, l'ouverture des *Meistersinger*.

Aux Concerts-Lamoureux-Chevillard, les deux apparitions de M. Pietro Mascagni au pupitre ont marqué les premières étapes d'un retour offensif de l'école italienne dont nous avons cru la France débarrassée depuis le triomphe du Wagnérisme. Cette tentative n'a eu qu'un médiocre succès, car, si le bouillant Kapellmeister d'outre-monts a pu faire, par sa gesticulation désordonnée, les délices d'une partie du public, la presse a été quasi-unanime à réprover cette manifestation intempestive; certains de nos confrères ont même poussé la critique au-delà des limites permises par la courtoisie envers un hôte étranger dont on ne peut, malgré tout, contester la valeur. Comme tant d'autres, M. Mascagni interprète les œuvres qu'il dirige; il a une façon personnelle de les comprendre ou d'essayer de les faire comprendre; il se trompe souvent, commet maint contresens (son ouverture des *Meistersinger* en est une preuve évidente), mais il serait sans doute exagéré de lui imputer à crime ce dont on félicite ses collègues étrangers; le plus grave reproche qu'on puisse lui faire, c'est de s'attaquer à des œuvres qui n'ont aucune affinité avec son tempérament méridional et dont il ne peut, malgré toute sa science appliquée, malgré toute sa mémoire, s'assimiler l'esprit.

M. Chevillard dirigea lui-même ces dernières semaines une Etude symphonique de M. Florent Schmitt, *Amour sacré et amour profane* de M. Malherbe, deux «prix de Rome» de ces dernières années, des *Variations* sur un thème original, du compositeur britannique Elgar, la IX<sup>e</sup> Symphonie de Beethoven; le pianiste Sauer fit applaudir le Concerto en mi bémol de Beethoven.

Après la Messe en ré de Beethoven, l'orchestre de M. Alfred Cortot a continué de faire entendre des œuvres de Liszt: *Fest-Klänge* et la *Légende de Sainte-Elisabeth*, œuvres inconnues du public parisien; M. Armand Forest, que l'on n'appréciait jusqu'à présent que comme concertmeister, s'est placé du premier coup parmi les virtuoses du violon en exécutant le Concerto de Beethoven. A la même séance, une curieuse restitution de l'ouverture de l'*Orfeo* de (15 janvier) Monteverdi (1607) et plusieurs mélodies de Moussorgski (*Chant hébraïque*; Après la bataille; la *Chambre d'enfants*, chantées par M<sup>lle</sup> Oléline d'Alheim) ont fait valoir sous les aspects les plus différents, la virtuosité du jeune orchestre de M. Cortot.

Les concerts quotidiens deviennent innombrables: la Société Nationale, dévotée aux jeunes compositeurs, révèle un Quintette pour hautbois et cordes, de M. E. Lacroix, des pièces de piano de M. Debussy, que fait applaudir l'excellent pianiste Ricardo Viñes; Emil Sauer donne quatre récitals; M. Lazare Lévi accompagne le ténor Arens, de Covent-Garden; Bronislaw Huberman et R. Singer donnent deux concerts dont le succès égale ceux de l'an passé; Arthur Rubinstein se fait connaître en plusieurs récitals fort suivis.

A la Schola Cantorum, à la même séance que l'*Orfeo*, le 27 janvier, fut exécuté l'*Epithalame* écrit par Marc-Antoine Charpentier (1674—1702) en l'honneur du duc Max Emanuel de Bavière, et reconstitué par notre érudit confrère de l'I. M. G.

M. Quittard. Puis ce fut la première audition en France où Conronnement de Poppée, le dernier opéra de Monteverdi (1642) sous la direction de M. V. d'Indy, terminant un concert de musique italienne du XVII<sup>e</sup> siècle du l'on entendit, un «dialogo e ballo», Tirsi e Clori du même compositeur (1619), la Rosanra (1690), strophes d'Elmiro, d'Alessandro Scarlatti, et une canzone à trois parties, pour orgue, Pensiero tierzo de D. G. M. Casini (1675—?), exécutée par M. Alexandre Guilmant.

Les deux récitals de clavecin, piano-forte et piano, donnés par M<sup>me</sup> Wanda Landowska à la salle Pleyel (10 et 20 janvier) ont été aussi d'un grand intérêt historique. L'éloge de M<sup>me</sup> Landowska comme claveciniste et pianiste n'est plus à faire, et l'on ne sait ce qu'il faut le plus louer dans cette rare artiste, de son talent hors de pair ou de son érudition musicale qui lui permet de composer des programmes comme aucun de nos virtuoses n'avait-encore su le faire. Son premier programme était consacré à J. S. Bach et ses contemporains: Dominique Zipoli, Franc. Durante, Dominique Scarlatti, Haendel, Mattheson, Telemann, Rameau, Clérambault. Daquin et Conperin le Grand, dont une suite, intitulée les Folies françoises ou les Dominos, offre sans aucun doute un des plus beaux spécimens de l'art des clavecinistes français d'il y a deux siècles: art délicat, ingénieux, pittoresque, spirituel qu'évoque avec une justesse parfaite la virtuosité de M<sup>me</sup> Landowska.

Le deuxième concert intitulé: Voltes et Valse, a fait revivre, du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à Chopin, l'histoire d'une forme musical dont un de nos collègues, Mr. Fr. Niecks, d'Edinburgh, nous entretenait il y a un mois (Zeitsch. d. I. M. G., pages 203—205). La Valse est d'origine française, et dérive de la Volte ou Gaillarde qui, au XVI<sup>e</sup> siècle, était très en vogue en Italie, en France et en Allemagne. Très vive et voluptueuse, elle régna à la cour de France, jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, où le pndique Louis XIII en fit l'interdiction. On raconte que le duc d'Anjou, Henri III, se prit d'une belle passion pour Marie de Clèves, à la suite d'une volte où ils s'étaient distingués tous deux. La Volte, à trois temps se composait d'un ou deux motifs très courts, on devait donc en enchaîner plusieurs sans interruptions: d'où ces «chaines» de voltes telles que celles exécutées par M<sup>me</sup> Landowska: de Byrd, de Praetorius, de J. Champion de Chambonnières, de T. Morley. La Volte devenue populaire passa en Allemagne où elle engendra le Dreher, le Laendler qu'on trouve chez Bach, Haydn et Mozart; elle en revint sous le nom d'Allemande, usurpant le nom d'une ancienne danse à 4 temps. M<sup>me</sup> Landowska joua sur le piano-forte une chaîne de Laendler et de Valse de Schubert, puis arrivant à la forme artistique moderne de la Valse, l'invitation à la valse de Weber, la Valse en la mineur de Schumann, Züricher Vielliebchen Walzer de R. Wagner, et la Valse des Sylphes de Berlioz-Liszt. Enfin elle interpréta des valse de Chopin selon l'authentique tradition et non à la manière de certains virtuoses. Cette séance historique de musique comptera parmi les plus belles et les plus rares qu'il nous ait encore été donné d'entendre à Paris.

J. G. Prod'homme.

## Aufführungen älterer Musikwerke.

Abaco: Trisonate E-moll (Leipzig, Ortsgruppe IMG.).

Albert, H.: Festmusik zu Ehren von Martin Opitz anlässlich seines Besuches von Königsberg, für Solo, Streichinstrumente, Chor und Cembalo (Halle, Gesangverein «Fridericiana», O. Richter). — Herbstlied: «Phöbus jagt» f. 3 St. (Breslau, Bohn'scher Gesangverein).

Arne: Blow, blow, thou winter wind 1st. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.). — Where the bee sucks, there snck I 1st. (ebenda).

J. S. Bach: Brandenh. Konzerte: Nr. 2 (Naucy, Konserv.). Nr. 3 (Wien, Konzertver.). Nr. 4 (Osnabrück, Musikver.; Saalfeld, Musikfest). — Choral »Befehl du deine Wege« (Riga, Bach-Verein). — Kantaten: »Ein feste Burg« (Marburg i. H., Ak. Musikver.; Karlsruhe, Ver. f. ev. Kirchenmus. [Komm in mein Herzenshaus]). »Ich habe genug« (Marburg i. H., Ak. Musikver.). Schlußsatz a. »Lobe den Herren« (Karlsruhe, Ver. f. ev. Kirchenmusik). Rez. u. Arie a. »Jesu, der du meine Seele« u. »Du Hirte Israel höre« (Berlin, Bach-Konzert Irrgang, Harzen-Müller), »Wachet auf« (München, Orchesterverein). — Klavierkonzert D-moll (Graz, Steierm. Musikver.; [1. Satz] Leipzig, Konserv.). — Geistl. Lieder: »Die bittre Leidenszeit« (Berlin, Bach-Konzert Irrgang, Frh. Major), »Liebster Herr Jesu« (Karlsruhe, Ver. f. ev. Kirchenmusik), »O Jesulein süß«, »Komm Herr Jesu« (Köhlentz, Ev. Kirchenchor), »Selig wer an Jesum denkt« (Hannover, Marktkirche), »Zerfließe mein Herz« (Stolberg i. Rh., Ev. Kirchenchor). — »Ich folge dir« a. Johannes-Passion (Stolberg i. Rh., Kirchenchor; Köhlentz, Ev. Kirchenchor). — Matthäus-Passion (Neuchâtel, Société chorale). — Magnificat bearh. v. Franz v. Schalk (Wien, Gesellsch. der Musikfreunde). — H-moll-Messe (Frankfurt a. M., Cäcilienverein; Krefeld, Konzertges. [Agnus Dei]; Graz, Steierm. Musikver.). — Motetten: »Singet dem Herrn ein neues Lied« (Berlin, Domchor), »Der Geist hilft«, »Jesu meine Freude« (Leipzig, Thomasmotette). — Komm, Jesu, komm, mit Orgel (Wien, A cappella-Chor). — Sarahanden f. Viol.: A-dur, D-moll (Eutin, Stadtkirche). — Sonaten f. Viol.: F-moll (Leipzig, Berber u. Stavenhagen; Hr. A. Hartmann). A-dur (Brüssel, Bouvet u. Jemain). — Sonate f. Viol. u. Pfte. Nr. 2 (Nancy, Konserv.). — Trielkonzert D-dur (München, Orchesterverein). — Willst du mein Herz mir schenken (Breslau, Bohn'scher Gesangver.). — Violinkonzerte: E-dur (Freihurg i. Br., Städt. Orch.; Gotha, Liedertafel), A-moll (Leipzig, Konserv.). — Sonate f. Flöte u. Pfte. Es-dur (Brüssel, Blanquardt u. Jemain). — Sonate f. Fl., Viol. u. Pfte. (Brüssel, Blanquardt, Bouvet u. Jemain).

Chr. Bach: Fuge über BACH (Hannover, Marktkirche).

Joh. Mich. Bach: Motette »Herr, ich warte auf dein Heil« (München, Chorschulverein).

Phil. Em. Bach: Trio G-dur (Leipzig, Ortsgruppe IMG.).

A. v. Bruck: »So trinken wir alle« f. 4 St. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

Buxtehude: Phantasie u. Fuge Fis-moll f. Orgel (Graz, Steierm. Musikver.). — Ciaccona f. Orgel (Eutin, Stadtkirche).

Gir. Conversi (um 1575): Sola soletta (Berlin, Barth'sche Madrigalver.).

Carafa: »Dir allein schlägt mein Herz« Duett (Danzig, Lehrerengesangverein).

B. Cooke (1764—1793): Hark! hark! the lark (Horch, horch, die Lerch') 4st. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

Couperin: Le tic-toc-choc les Maillotins (Regensburg, Musikver., J. Berr).

Dittersdorf: Streichquartett Es-dur (Prag, Kammermusikver.).

Donati: Villanella alla Napolitana 4st. (Bamberg, Musikver. Leipz. V.-Q.).

Eheling, G. (1666): Die güldne Sonne (Glauchau, Hauptkirche Leipz. Soloqu.).

Eccard: Weihnachtslied »O Freude über Freud« 2chörig (Leipzig, Riedelverein).

— »Man acht die Musik« (Berlin, Barth'sche Madrigalver.).

Fasch: Triosonate G-dur bearh. v. Riemann (Graz, Steierm. Musikver.; Leipzig, Ortsgruppe IMG.).

H. Finck: »Ach herziges Herz«, f. 4 St. (Breslau, Bohn'scher Gesangverein).

J. W. Franck: »Auf, zu Gottes Loh«, 4—8st. (Karlsruhe, Ver. f. ev. Kirchenmus.).

D. Friederici (um 1600): Cupido 4st. (Bamberg, Musikv. Leipz. V.-Q.).

A. Gabrieli: Agnus Dei a. d. Missa brevis, 4st. (Altona, Motette Hauptkirche).

G. Gabrieli: Benedictus, 12st. f. 3 Chöre (Altona, Motette Hauptkirche: Motette Christianskirche).

G. G. Gastoldi (1556—1622): Il bell' humore (Berlin, Barth'sche Madrigalver.).

Giordano: Caro mio ben (Baden-B. Konz. M. Gay; Cöln, Gürzenich-Konz.; Leipzig, Konserv.).



Gluck: Paris und Helena (Hamburg, Stadttheater). — 1. u. 2. Akt a. Orpheus (Nancy, Konserv.). — Divinités du Styx (Baden-B., Ah.-Konzert, M. Gay). — Trio A-dur bearh. v. Riemann (Leipzig, Ortsgruppe IMG.).

Grétry: Drei Stücke a. »Céphale et Procris«, bearh. v. Mottl (München, Orchesterverein).

Hammerschmidt: Motette »Mir hast du Arbeit gemacht« f. 5 St. (Altona, Motette Hauptkirche; Motette Christianskirche).

Händel: Allemande u. Menuett f. Orch. (Zürich, Neue Tonhallegesellsch.). — Concerti grossi: D-moll (Dresden, Kgl. Kapelle), in d. Bearh. v. Kogel (Genf, Lamoureux-Konz.). F-dur (Münster, Musikver.). — Messias, bearh. v. J. Reiter (Eutin, Stadtkirche). — Josua, bearh. v. Chrysander (Halle, Neue Singakademie). — Orgelkonzert G-moll, bearh. v. Franke (Dortmund, Synagoge).

Haßler: »Feinslieb, du hast mich g'fangen« (Münster, Musikver.; Osnabrück, Musikver.; Basel, Frank. Vokalquart.). — Gagliarda (Osnabrück, Musikver.). »Mein Lieb will mit mir kriegen«, f. 8 St. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

Jos. Haydn: Jahreszeiten (Breslau, Singakademie; Leipzig, Lindenauer Kirchenchor; Mülheim a. Rh., Singverein). — Konzert f. Vcell. (Bern, Musikgesellsch.). — Motette »Du bist's, dem Ruhm«. 4st. (Kohlentz, Ev. Kirchenchor; Karlsruhe, Ver. f. ev. Kirchenms.). — Qui tollis a. d. C-dur-Messe (Altona, Motette Hauptkirche; Motette Christianskirche). — Schöpfung (Hamburg, Philh. Gesellschaft).

M. Haydn: Tenebrae factae sunt 4st. (Mainz, Liedertafel u. Damenges.-Ver.). — Quintett C-dur (Dresden, Tonkünstlerverein).

Ingegneri: Tenebrae factae sunt (Berlin, Barth'sche Madrigalver.).

A. C. Kopp (1717): Einladung zum Lobe Gottes, 4st. (Glauchau, Hauptkirche Leipzig. Soloqu.).

Adam Krieger: Drei Studentengesänge »Vor Freude laßt uns lustig sein«, »Die lob ich, die in dieser Zeit«, »Seht doch wie der Rheinwein tanzt« (Halle, Gesangver. »Fridericiana«, O. Richter).

Lasso: Matona mia, 4st. (Bamberg, Musikver. Leipz. V.-Q.).

H. von Laufenberg (1412): Engelspiel, 4st. (Glauchau, Hauptkirche Leipzig. Soloqu.).

L. Lechner: Gott b'hüte dich, 4st. (Münster, Musikver.).

Locatelli: Sonate f. Tenororgel bearh. v. Tr. Ochs (Bielefeld, VI. Philh. Konz. Tr. Ochs).

Mathew Locke (1632–1677): Black spirits and white (Geister schwarz und weiß), mehrst. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

Lotti: Crucifixus, 8st. (Mainz, Liedertafel u. Damenges.-Ver.).

Lully: Ballettsuite bearh. v. Mottl (Baden-Baden, Sinfkonz.).

Marcello: Largo f. Org. (Hannover, Marktkirche).

Monteverdi: Fragmente a. »Orfeo« (Paris, Schola Cantorum).

Monsigny: Chaconne u. Rigaudon a. d. Op. »Aline, die Königin von Gioconda« bearh. v. Gevaert (Magdeburg, Städt. Orch.).

Morley: Tanzlied »Nun strahlt der Mai«, 4st. (Lübeck, Lehrergesangver.).

Mozart: Adagio E-dur f. Viol. (Frankfurt a. M., Liederkranz; Baden-B., Ab.-Konzert; Wiesbaden, Ver. f. Künstler u. Kunstfreunde). — Ave verum (Altona, Christianskirche; Riga, Bach-Verein). — Eine kleine Nachtmusik (Nannenburg a. S. Winderstein-Konz.; Bonn, Dortm. Philh. Orch.). — Flötenkonzert D-dur (M.-Gladbach, Städt. Orch.). — Gavotte a. Idomeneo (Zürich, Tonhallegesellsch.). — Die Dorfmusikanten Osnabrück, Musikver.). — Klavierkonzert D-moll (Bonn, Dortmunder Philh. Orch.). — Serenade f. Blasinstr. (K. V. 388) (München, Kgl. Hoforch.); Drei Sätze daraus (Koburg, Meininger Hofk.). — Sonate f. 2 Viol., Vcell. u. Org. (Hannover, Marktkirche). — Sinfonie concertante f. Viol. u. Vla. (Genf, Concerts Marteau). — Violinkonzerte: D-dur (Wien, Ak. Gesangver.), G-dur (Magdeburg, Kaufm. Verein), Es-dur (Gießen, Konzertver.; Straßburg i. E., Ah.-Konzert). — Waldhornkonzert Es-dur (Leipzig, Konserv.).

Mylius (um 1600): »Ein Mägdlein stund« (Barth'sche Madrigalver.).

Palestrina: O domine Jesu (Münster, Musikver.). — Tenebrae factae sunt (Münster, Musikver.). — Motette »O bone Jesu« (Altona, Motette St. Johanniskirche). — Sanctus a. d. Messe »Ecce ego Joannes« (Dortmund, Synagoge). — Soave fia il morir (Berlin, Barth'sche Madrigalver.). — Canite, tuba, in Sion; Hodie beata Virgo Maria (Haag, Utrechter Palestrinschor). — O magnum mysterium (ebenda).

Paisiello: Chi vuol la Zingarella (Leipzig, Fr. A. v. Kraus-Osborne).

Giov. de Orto (um 1470–1520): Agnus Dei (Berlin, Barth'sche Madrigalver.).

Pergolesi: Trisonate G-dur (Leipzig, Ortsgruppe IMG.).

Purcell: Come unto these yellow sands (Kommt auf diesen gelben Sand), mehrst., Fall fathom five thy father lies (Fünf Klaftern tief dein Vater ruht), mehrst. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

Quantz: 2 Sätze a. e. Flütensonate D-dur (Graz, Steierm. Musikver.).

Rameau: Rigaudon a. Dardanus, bearb. v. Gevaert (Leipzig, Gewandhaus.).

J. Regnart: »Venus, du und dein Kind«, f. 3 St. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

F. W. Rust: Sonate f. Viol. allein D-moll (Bamberg, Musikverein, Hamann).

Sebein: »Herbei, wer lustig sein will hier« (Berlin, Barth'sche Madrigalver.). — »Soll es denn nicht anders sein« (ebenda). — »Frisch auf ihr Klosterbrüder«, Paduana f. 4 Hrn. (Halle a. S., »Fridericiana«). — »Unverbofft kommt oft«, f. 2 St. u. Contin. aus »Waldliederlein« (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

J. A. P. Schulz: Neujahrslied (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

Sobütz: Motetten: »Die mit Tränen säen«, bearb. v. Berger 2chörig (Dortmund, Synagoge). — »O lieber Herr Gott« (München, Chorschulverein). — »Also hat die Welt«, 5st. (Leipzig, Riedelverein).

L. Senfl: »Ich soll und muß ein' Buhlen haben«, f. 4 St. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

J. Stamitz: Trio C-dur (Leipzig, Ortsgruppe IMG.).

John Stevens (1757–1837): Sigb no more, ladies (Klagt, Mädchen, klagt nicht!, 1st. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

Sweelinck: Chanson: Rozette (Berlin, Barth'sche Madrigalver.). — 118. Psalm (Wien, A cappella-Chor).

Vivaldi: Violinsonate A-dur (Graz, Steierm. Musikver.).

Volklieder, Geistliche. Ein alt Lob- u. Freudenlied a. d. 12. Jahrh. »Christ ist erstand«, 4st. — Gottes Edelknabe a. d. 15. Jahrh. »O Engel rein«, 4st. — Feldgesang der Taboriten a. d. 15. Jahrh. »Krieger des Herrn«, 4st. — Lobpreis auf Christum (a. d. Gesangbuche der böhm.-mähr. Brüder 1531–1616) »Singen wir hent mit einem Mund«, 4st. — Mahnung an die Gläubigen »O ihr alle, die ihr euch«, 4st. ebenda). — Die Seele vor der Himmelstür a. d. 18. Jahrh. »Dort hinten vor der himmlischen Tür«, 4st. (Glauchau, Hauptkirche Leipz. Soloqu.).

Waelrant: An die Musikanten (Berlin, Barth'sche Madrigalver.).

John Wilson (1594–1673): Take, o! take those lips away (Bleibt, o bleibt, ihr Lippen, ferne), 1st. (Breslau, Bohn'scher Gesangver.).

## Vorlesungen über Musik.<sup>1)</sup>

Berlin. Dr. G. Münzer im Lyceum des Westens: Richard Wagner. — Dr. R. Hohenemser in der freien Hochschule: Kurze Darstellung der Entwicklung der Tonkunst bis Beethoven.

1. Über Wesen und Zweck der Musikgeschichte. Etwas über den Ursprung der Tonkunst. Die Tonkunst im Orient. 2. Die Tonkunst der Griechen und des christlichen Alter-

1) Die Vorlesungen an Hochschulen im Sommersemester 1905 können leider noch nicht angezeigt werden, weil das Verzeichn's hierzu noch nicht erschienen ist.

tums bis 900. 3. Die Tonkunst von etwa 900—1600. 4. Die Tonkunst im 17. Jahrh. 5. Bach und Händel und ihre Zeit. 6. Haydn, Mozart und ihre Zeit. Ausblick auf Beethoven.

**Edinburgh.** Madame Bach in der Musical Education Society: Anton Bruckner's Leben und Schaffen.

**Gotland.** Tobias Norlind: Geschichte der Kirchenmusik in Schweden.

**London.** T. R. Croger in d. Literary Society of Regents Park Church: Die Holzblasinstrumente des modernen Orchesters.

**Mainz.** Kapellmeister Arthur Blass in der Hochschule für Musik einen Zyklus von 26 Vorträgen: Enzyklopädie der Musik, und zwar: I. Ton und Klang. II. Geschichte des *bel canto*.

**München.** Am 9. März hielt der Psychologe Prof. Dr. Theodor Lipps im »Münchner Musiklehrer-Verein« einen Vortrag über »Ausdruck in der Musik«, dessen geistvolle Ausführungen doch vielfach vom praktischen wie historischen Standpunkt aus Widerspruch zu erregen imstande waren. So behauptete der Redner, in der musikalischen Sprache gebe es keine Konvention (gleichschwebende Temperatur, konventionelle Kadenz usw.?!), er bestritt der Musik die Möglichkeit zu »malen« (sie vermag also kein Naturgeräusch zu stilisieren?!), und dergleichen mehr. Neues Material zur Klärung der vielerörterten Probleme wurde nicht beigebracht.

**Paris.** Artur Pougin: Charles Gounod und die französische Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Artur Coequad: Phil. Em. Bach und Haydn. Henri Expert: Die Musik des französischen Reformationszeitalters (Gondimel, de Lattre, le Jeune, Jannequin).

**Prag.** Dr. Richard Batka: »J. S. Bach's Hausmusik« im deutschen Mädchenlyceum. Dr. Ernst Rychnovsky: »Richard Wagner in Prag« im Verein deutscher Handelsangestellter.

**Rom.** Dr. F. Spiro: Tschaikowsky's Leben und Werke.

**Wien.** Th. von Frimmel: Privatkurs über ausgewählte Abschnitte aus Beethoven's Leben und Schaffen (April und Anfang Mai). Dr. Max Graf vom 2. März an einen Zyklus: Ästhetik der Tonkunst. Dr. Max Dietz einen Zyklus: »Das musikalische Tondrama bis Händel. Dr. Erich von Hornbostel: Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft (musikalische Ethnographie und allgemeine Tonpsychologie).

## Notizen.

**Berlin.** Für das Frühjahr 1906 ist hier ein Händelfest geplant, dessen drei Konzerte von Joachim, Schumann und Ochs dirigiert werden sollen.

Die neugegründete Franz Liszt-Gesellschaft hat sich neben künstlerischen Zielen die Aufgabe gestellt, die soziale Lage der Musiker zu verbessern.

Die Kgl. Bibliothek erwarb die Bach-Sammlung von Franz Hauser († 1870), die unter andern an die 200 Kantaten, die Originalhandschrift der Lukaspassion, Instrumentalwerke Seb. und Ph. Em. Bach's, alte Originaldrucke und Abschriften von Walter und Petzel, im ganzen 282 Blätter von S. Bach's Hand und 21 von der Ph. Emannels enthält.

**Bremen.** Am Stadttheater hat der Zyklus, der die geschichtliche Entwicklung der deutschen Spieloper veranschaulichen soll, mit der Aufführung der von Lortzing 1830 neu bearbeiteten »Jagd« von Joh. Ad. Hiller (1770) begonnen. Die Hiller-Lortzing'sche Partitur ist von G. R. Kruse wieder ans Licht gezogen worden.

**Breslau.** Der Bohn'sche Gesangsverein brachte in seinem 99. historischen Konzert »Gesänge aus Shakespeare' Dramen« zu Gehör, die zum größeren Teil von älteren

Komponisten herrührten (8. Aufführungen älterer Musikwerke). Das 100. historische Konzert war dem »deutschen Lied vom Ende des 15. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts« gewidmet.

**Kopenhagen.** Das Kgl. dänische Musikkonservatorium wird sein neues schönes Haus in kurzem festlich einweihen.

**Mainz.** Im Anschluß an die Wiesbadener Mai-Festspiele sind für das Jahr 1906 Musteraufführungen Händel'scher Werke geplant.

**München.** Die Richard Wagner- und Mozart-Festspiele finden vom 7. bis 9. Sept., bez. 11. bis 21. September statt. Das Programm verzeichnet die Meistersinger (7., 18., 31. August), den »Ring« 9. 21. August und 5. Sept.), den fliegenden Holländer (15., 30. Aug.), Tristan und Isolde (16., 28. Aug., 2. Sept.), Figaros Hochzeit (11., 19. Sept.), Così fan tutte (13., 17. Sept.), Don Juan (15., 21. Sept.).

**Paris.** Ein Internationales Preisausschreiben erläßt der Verlag G. Astruc u. Co. für 1. eine Oper oder lyrisches Drama (20000 fr.), 2. eine komische Oper (10000 fr.), 3. ein Ballett oder eine Ballettpantomime (8000 fr.), 4. ein Trio für ein Klaviertrio (3000 fr.) und 5. eine Sonate für Klavier und Violine (2000 fr.). Der Termin der Ablieferung ist auf 31. Oktober 1896 festgesetzt.

Gustav Bret gründete eine Bach-Gesellschaft. Dem Komitee gehören u. a. Vincent d'Indy, Guilmant, Widor und Dukas an.

**Salzburg.** Julius Wald, Redakteur der Salzburger Zeitung richtet anläßlich der 150jährigen Wiederkehr des Geburtstages von Mozart an Tonkünstler, Schriftsteller usw. die Bitte, ihre Ansichten über die Fragen zu geben: Wie urteilen Sie über Mozart und seine Kunst? Welches ist Ihr Lieblingswerk (Lieblingsrolle usw.) Mozart's? Geplant ist ein Sammelwerk unter dem Titel »Mozart-Dokumente«. Sinn kann nur etwa die erste Frage haben; wie wenig Positives bei derlei Rundfragen zu Tage gefördert wird, ersah man anläßlich der Urteile über Wagner.

**Stockholm.** Zum Direktor der Kgl. Musikakademie und des Konservatoriums ist nach Willh. Svedhom's Tode Oskar Bolinder erwählt worden. — Das musikhistorische Museum hat mehrere wertvolle russische Volksinstrumente als Geschenk erhalten.

**Wien.** Der Wiener Konzertverein hat zur bevorstehenden Schillerfeier ein Programm herausgegeben, das außer des von Gerhart Hauptmann verfaßten Prologes die heliographische Reproduktion einer von Max Klinger zu diesem Anlasse gewidmeten Zeichnung enthält. (Artaria & Co. in Wien.)

## Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

(Die mit † bezeichneten Schriften werden besprochen werden.)

**Anonym.** Wie studiert man Musikwissenschaft? Von einem Musikhistoriker. Leipzig, Roßberg'sche Verlagsbuchhandlung. 75 S. 80. M 1,20.

Ein kurzgefaßter praktischer Wegweiser, der den angehenden Studierenden über die Ziele seiner Wissenschaft und den Studiengang in treffender Weise anklärt. Auch der auf S. 28 ff. enthaltene Studienplan für

sechs Semester kann im großen und ganzen gebilligt werden, wenn auch im einzelnen je nach der Individualität des Lernenden natürlich Änderungen eintreten werden. Ich z. B. würde statt des vom Verf. empfohlenen intensiven Studium Kant's, das, wenn es wirklich Früchte bringen soll, große Anforderungen an den Studierenden stellt, mehr ein gründliches Studium der griechischen Philosophie empfehlen, das immer noch der beste Weg zur Orientierung über die Grundprobleme der Philosophie ist und

außerdem den Vorteil besitzt, den Lernenden in das schönste Stück antiker Musiklehre einzuführen. Daß der Verfasser bei der Zusammenstellung der von 1902—1905 an den deutschen Universitäten gehaltenen musikwissenschaftlichen Vorlesungen meine Tätigkeit in Halle a. S. unberücksichtigt gelassen hat, sei ihm persönlich nicht verübelt; immerhin aber hätte ihre Erwähnung im Interesse der Vollständigkeit gelegen.

H. Abert.

**Breithaupt, Rudolf M.,** Die natürliche Klaviertechnik. Mit zahlreichen Abbildungen, fotogr. Aufnahmen, graphischen Darstellungen und Notenbeispielen. Leipzig, Verlag von C. F. Kahnt Nachf., 1905. IX, 315 S. nebst 10 Tafeln. # 6,—.

Die neue energische Lösung der pianistischen Probleme, die Breithaupt in seinem umfassend angelegten, temperamentvoll geschriebenen Buche unternommen hat und mit der sich jede über eine rein mechanische Handwerkslehre hinausgehende Klavierpädagogik auseinanderzusetzen haben wird, ist zunächst auf empirischem Wege gewonnen worden, durch exakte Beobachtung der individuellen Spielweise großer Pianisten und durch Zurückführung der technischen Phänomene auf allgemeine psychophysische Bewegungsgesetze. Breithaupt will an die Stelle einer einseitigen Fingergymnastik die bewußte Freiheit aller Spielorgane und die Ansnutzung aller Kraftquellen setzen. In seinen Ergebnissen begegnet er sich dabei mit Elisabeth Caland, der Schülerin Ludwig Deppe's, die in ihrer Schrift, »Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels« und in Studien im »Klavierlehrer« 1904 wertvolle Resultate niedergelegt hat. Unter kritischer Stellungnahme zu den weiteren Arbeiten, zu Marie Jaëll's experimentellen Forschungen, zu den Darstellungen der Leschetitzky-Methode von Malwine Brée und Marie Unschild von Melasfeld n. a. gewinnt Breithaupt die Prinzipien einer »natürlichen Klaviertechnik«, die vom »freien Fall«, der Ansnutzung des Gewichtsmoments, ausgeht und von da zur Innervierung (»Spannung«) des ganzen Spielorganismus (Arm-, Schulter- und Rückenmuskulatur) weiterschreitet. In einer erschöpfenden Darstellung aller technischen Formen, die immer den lebendigen Musiker verrät und für gelegentliche logische Ausdrucks- und Dispositionsmängel durch frische Anschaulichkeit entschädigt, wird ein überaus reiches Material beigebracht, das hier näher zu prüfen leider der Raum verbietet. Es wird demjenigen, dem die

physiologischen Vorbedingungen der Spielweise aufgegangen sind, ein selbständiges Stadium ermöglichen. In diesen rein technischen Erörterungen wie in den Kapiteln ästhetischen und psychologischen Inhalts liegen allenthalben neue bedeutsame Werte, die von scharfer Beobachtungsgabe und oft von eigenartiger Intuition zeugen. Nicht um eine neue Methode handelt es sich in dem Buche, sondern um die Feststellung der von großen Pianistenindividualitäten bewußt oder unbewußt angewandten natürlichen Funktionen der Klaviertechnik. Aus eigener Erfahrung kann ich feststellen, daß sich das »Umstudieren«, der Übergang von einem reinen Fingerspiel mit seinen gefährlichen Muskelkontraktionen und seinen mechanischen Übungen zu einer beweglichen, mit Fall-, Schwung- und Gleitbewegungen arbeitenden Technik in relativ kurzer Zeit erreichen läßt. Zwischen dieser »gelösten« Technik, deren Typen wir etwa bei Teresa Carreño oder bei Godowsky finden, und der »Spannungstechnik«, wie wir sie bei Künstlern wie Busoni oder Lamond bewundern, besteht ein gewisser Widerstreit. Als pädagogisches Ziel erscheint mir die erstere wertvoller als die zweite. Eine lockere Spielweise mit freiem Armfall, mit gelöster Muskulatur und mit »Fühlen« des Tones gestattet eine Lösung der schwierigsten technischen Aufgaben mit dem kleinstmöglichen Kraftaufwand. Besonders Veranlagte werden von hier aus zu der intensiveren Technik vordringen, die durch eine einheitliche Spannung den steten Kontakt zwischen Willensimpuls und Fingerspitzenerv herstellt. Sie sichert die unmittelbare Beherrschung des künstlerischen Ausdrucks, — aber sie bedingt auch durch die auf die Innervierung verwandte Konzentrationsarbeit einen Energieverbrauch, der mir nur bei einem ganz intakten und unverbrauchten Nervenapparat unbedenklich erscheint.

Hermann Springer.

**Caland, Elisabeth,** Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel. Physiolog.-anatomische Betrachtungen. gr. 8<sup>o</sup>, 61 S. m. 31 Tafeln. Stuttgart, Ebner'sche Musikalienhdl. 1905. # 3,—.

† **Dent, E. J.,** Alessandro Scarlatti: His life and works. gr. 8<sup>o</sup>, X, 236 S. London, Edward Arnold, 1905.

**Förster, O. Alexander Winterberger.** Seine Werke, sein Leben. Mit einem vollständigen Verzeichnis der bis jetzt im Druck erschienenen Com-

positionen. 4<sup>o</sup>, 50 S. Hannover, Louis Örtel 1905.

Ist eine warme Propagandaschrift für den mit Unrecht so wenig bekannten Komponisten, der bis dahin 131 Opern erscheinen ließ. Die Broschüre wird vorläufig gratis abgegeben.

**Gasparini, G.**, Storia della Semio-grafia musicale. Manuale Hoepli. Milano, Ulrico Hoepli, 1905. VIII u. 317 S. kl. 8<sup>o</sup>. L. 3,50.

Ein verdienstliches Handbuch, welches schnell über die Entwicklung der Notenschrift von der Zeit der Ägypter bis auf unsere Tage orientiert. Daß bei diesem umfassenden Arbeitsplan die einzelnen Phasen der Entwicklung nur skizzenhaft dargestellt werden konnten, liegt auf der Hand. Anzuerkennen ist des Verfassers Bemühen, sein Werk in jeder Beziehung auf die Höhe der Forschung zu bringen. Eine große Zahl Beispiele, deren Wiedergabe an Korrektheit zuweilen etwas zu wünschen übrig läßt, unterstützen die gewandte Darstellung. Das Buch verdient als erste italienische Geschichte der Notenschrift besondere Anerkennung.

J. Wolf.

† **Grunsky, K.**, Musikgeschichte des 17. u. 18. Jahrhunderts. Sammlung Götschen. kl. 8<sup>o</sup>, 164 S. Leipzig, G. J. Götschen. M —.80. 1905.

† **Jahrbuch der Musikbibliothek Peters** für 1904. 11. Jahr. Herausgeg. von Rud. Schwartz. gr. 4<sup>o</sup>, 146 S. Leipzig, C. F. Peters, 1905.

† **Kassner, R.**, Die Moral der Musik. 8<sup>o</sup>. XLIV, 212 S. München, Bruckmann 1905. M 7.—.

**Klatte, W.**, Znr Geschichte der Programm-musik. In »Die Musik«, herausgeg. von R. Strauß. kl. 8<sup>o</sup>, 66 S. Berlin, Bard, Marquard & Co., 1905. M 1.25.

**Krehl, Stephan**, Allgemeine Musiklehre. Sammlung Goetschen, Band Nr. 220. Leipzig 1904.

Sehr tüchtig und brauchbar für den Kreis von Musikfreunden, an den die Sammlung Goetschen sich wendet. Der Verfasser steht als Theoretiker und Musikpädagoge auf durchaus modernem Standpunkt; er vertritt in vielen Fragen die Ansichten

Hugo Riemann's, dessen längst widerlegte und auch durch ihre neueste Formulierung nicht gerettete Moll-Anschauung er leider mitübernimmt. Die nicht zahlreichen Beispiele aus der praktischen Musikliteratur sind bekannten Meisterwerken entnommen; eine Ausnahme bildet Louis Nicodé's op. 12. aus dem zur Kennzeichnung moderner Harmonik und ihrer Auffassung eine kleine Stelle entlehnt wird. R. Münnich.

**Lankow, A.**, Die Wissenschaft des Kunstgesanges. 4. Aufl. gr. 4<sup>o</sup>. Leipzig, Breitkopf und Härtel. M 8.—

**Levi, Eugenia**, *Lirica Italiana antica: novissima scelta di rime dei secoli XIII, XIV, XV: illustrate con sessanta riproduzioni di pitture, miniature, sculture, incisioni e melodie del tempo e con note dichiarative: in Firenze presso Leo S. Olshcki, 1905. XXXI und 325 S. 8<sup>o</sup>. Lire 12,—.*

Angehend von dem Gedanken, daß in einer Zeit das gleiche Empfinden den Dichter, Musiker, Maler und Bildhauer beseele, erläuterte Verfasserin ihre hübsche Sammlung lyrischer Gedichte des 13. bis 15. Jahrhunderts durch Beigabe zugehöriger Melodien und Tonsätze sowie durch Wiedergabe von Gemälden, Miniaturen und Plastiken verwandten Inhalts. Der leitende Gedanke ist entschieden glücklich; was Verfasserin darbietet, wirkt durchaus charakteristisch. Die Reproduktionen sind fast durchweg gelungen, nur die Wiedergabe der Musikbeispiele (zumeist Laudi spirituali zu 1 bis 4 Stimmen) läßt alles zu wünschen übrig und paßt wenig zu dem vornehmen Charakter der Publikation. Die Übertragungen rühren teils von Prof. Gasparini, teils von mir her und beziehen sich fast alle auf das 15. Jahrhundert. Die reiche italienische Musikübung des 14. Jahrhunderts ist leider nur mit einem Beispiele zum Worte gekommen. J. Wolf.

**Miló, R. A.**, Das deutsch-amerikanische Harmonium, sein Bau, seine Behandlung. kl. 8<sup>o</sup>, 20 S. Hamburg, v. Festenberg-Pakisch & Co. M —.30, 1905.

**Die Lieder Müllich's von Prag** (um 1300). Herausgegeben im Auftrage des Dürerbundes in Österreich von

Rich. Batka. Prag 1905. Verlag des Dürerbundes in Österreich.

In Erfüllung eines Teils seiner satzungsgemäßen Wirksamkeit hat der Dürerbund in Österreich — ein Bruderverein des Allgemeinen Deutschen Dürerbundes — das älteste Denkmal deutscher Musik aus Böhmen durch Dr. Richard Batka herausgeben lassen: Die Lieder Müllich's von Prag. Es sind dies der bekannte Reigen mit Melodie, die Figurierung, ein ewig Wort, von der Urstunde unseres Herrn, Müllich's langer Ton (mit Melodie) und in Müllich's Hofton das Liebesgedicht eines Nachahmers. Das schmucke Büchlein, für dessen Umschlag der bekannte Maler Heinrich Jakesch einen auf Alt-Prag träumerisch herablickenden Minnesinger gezeichnet hat, wird sich gewiß bei Fachgenossen und Bücherliebhabern viele Freunde erwerben. Es ist ein sprechender Beweis dafür, daß Ausgaben älterer Literaturdenkmäler nicht immer in der nüchternen Art der Schulbücher veranstaltet werden müssen, sondern daß eine gediegene künstlerische Ausstattung mit jeder Publikation vereinbar ist. Batka stößt in seiner Einleitung die bisherigen über Müllich von Prag bei Bartsch, Wolkan, Nejedlý und in der Allgemeinen Deutschen Biographie niedergelegten Anschauungen zum Teil nm, zum Teil berichtigt und ergänzt er sie. Nach dem jetzigen Stande der Wissenschaft steht nun fest: In Müllich's Liedern haben wir ein Beispiel für deutsche Bürgerpoesie in Prag zu Beginn des 14. Jahrhunderts vor uns, eine Poesie, welche ihren Zusammenhang mit der ritterlichen Minnedichtung nicht verleugnen kann, aber doch ganz entschieden die Richtung auf das Religiöse und Beschauliche, das Spekulative und Mystische nimmt. Daß der Verfasser ein Laie ist und kein Geistlicher, möchte man schon daraus schließen, daß seine Bibelkenntnis sehr ungenau ist. In den Liedern nennt er nämlich gelehrt tuend gern Quellen, aus denen er geschöpft haben will, ohne aber immer richtig zu zitieren. Die Geschichte, die er mit andrücklichster Berufung auf das Evangelium Johannis erzählt, findet sich gerade bei Johannes nicht, sondern bei allen übrigen Evangelisten. (Markus 9, 1—6, Matthäus 17, 1—8, Lukas 9, 28—36. Aus der Reinheit der Reime und den kunstvoll gebauten Strophen einerseits und aus den verunstalteten Formen andererseits schließt der Herausgeber, daß uns die von Müllich erhaltenen Gedichte seine Jugend- und Alterspoesie repräsentieren, und daß uns aus seinen Mannesjahren wahrscheinlich kein Gedicht überliefert ist. Aber es wäre doch möglich, daß der auffallende Gegensatz auch einen anderen Grund hat. Ver-

gleicht man das einzige Lied, das uns durch zwei Handschriften mitgeteilt wird, die Figurierung, so sieht man die starke Verderbnis der Tradition ganz klar; es ist nicht mehr möglich, die Urgestalt zu ermitteln und sicher zu stellen. Wir müssen also die Unklarheit und Zusammenhanglosigkeit, die anscheinend in diesem Gedichte vorhanden ist, nicht notwendig erklären aus der Unfähigkeit Müllich's, aus der Senilität des Dichters, sondern können beides ebenso auch als Verderbnis eines ursprünglich ganz logisch angehängten Gedichttextes auffassen. Die vom Herausgeber in Aussicht gestellte philologische Untersuchung würde zu zeigen haben, ob Müllich von Heimatgenossen nachgeahmt wurde oder ob er auch über die Grenzen der Heimat hinaus einen Einfluß ausgeübt hat. Und die Melodien der beiden erhaltenen Töne? Über die ist eigentlich wenig zu sagen. Sie zeigen — Paul Runge hat sie in moderne Notierung gebracht — in den vielen Schnörkeln und Zieraten ganz deutlich die Zeit der Dekadenz. Aber man mag über den künstlerischen Wert der Lieder Müllich's urteilen wie man will, eines ist sicher, sie sind ein wichtiges Zeugnis dafür, daß die Deutschen in Prag schon zu den ältesten Zeiten ein geistiges Leben besessen haben.

Ernst Rychnovsky.

Nagel, W., Beethoven und seine Klaviersonaten. 2. Bd., IX, 412 S. gr. 8°. Langensalza, H. Beyer u. Söhne. M 10.—. 1905.

Nodnagel, E. O., Gustav Mahler's 5. Sinfonie. Technische Analyse. 8°. 39 S. Leipzig, C. F. Peters. M —.30. 1905.

Poirée, Elie, Essais de Technique et d'Esthétique musicales. 1<sup>ère</sup> série. I. «Les Maîtres Chanteurs» de Richard Wagner. II. Etude sur le discours musical faite principalement d'après la partition des «Maîtres». — Paris, E. Fromont 1898/1902.

Oeuvre étendue en 2 tomes, la plus volumineuse peut-être existante sur les Maîtres Chanteurs. Les deux parties de l'œuvre sont très différentes, la première égale les «Guides Wagner» et peut soutenir toute comparaison avec les meilleurs livres de ce genre publiés en Allemagne. — Poirée s'écarte de l'avis des commentateurs allemands en attribuant moins d'importance aux relations de Hans Sachs à Eve. — Il faudrait corriger quelques détails; p. e. justement à

la première page il y a une petite faute d'impression dans la date de la première représentation des «Maîtres chanteurs». — De plus nous devons désigner comme fautive — au moins en cette généralisation — la supposition que les anciens maîtres-chanteurs dérivait les noms de leur modes des premières paroles du texte auquel ils étaient adaptés. — En général ce premier tome est une preuve satisfaisante de l'appréciation intelligente qu'a trouvée Richard Wagner en France.

Dans le second volume, d'après étendue et contenu beaucoup plus important que le premier, Poirée fait l'essai d'établir les lois du discours musical. Nous trouvons d'abord des recherches sérieuses sur les formes rythmiques et leurs valeur expressive, ensuite sur les rapports de l'ascendre et descendre de la mélodie à l'expression musicale, enfin Poirée donne une explication de la valeur expressive des divers intervalles. Pour chaque définition il offre un grand nombre d'exemples bien choisis, extraits non seulement de la partition des Maîtres chanteurs mes aussi d'autres œuvres de Wagner, de même que des partitions d'autres grands musiciens. Si l'on admet même qu'il n'y peut pas être question d'un vrai absolu, mais seulement de valeurs approximatives, les conclusions qui résultent des recherches de Poirée sont tout de même fort intéressantes. Nous pouvons qualifier les chapitres sur l'emploi des notes tonales dans la mélodie de Wagner comme les plus éminents, et d'une originalité parfaite les remarques sur certains dessins systématiques et les notes communes à deux groupes mélodiques immédiates. Nous trouvons cependant un peu déplacées et manquantes de cohésion avec l'autre contenu de cette partie les recherches sur les tons antiques; de même le chapitre dévoué à l'instrumentation n'est pas comparable aux recherches à propos et minutieuses que nous offre l'œuvre classique publiée sur ce sujet par Thomas.

Il est impossible de s'occuper dans une critique de tous les détails de l'œuvre volumineuse, publiée à l'usage des spécialistes qui eux-mêmes trouveront qu'il y a encore quelques points libres à une discussion, p. e. la caractéristique des tons. En somme l'œuvre de Poirée est une tentative très-valable de parvenir à une esthétique, pas tendante à schématiser l'art mais plutôt ambitieuse à dériver les règles de l'ouvrage de l'art même. Nous recommandons l'œuvre à ceux qui demandent la connaissance plus approfondie de la technique musicale de Wagner. Que certains Wagnériens allemands ne sachants dévouer à leur idole qu'une adoration plus au moins phraseuse prennent exemple sur l'austérité scientifique

de ce livre. L'éditeur ferait bien de publier même en abrégé une traduction allemande de ce livre, qu'après celui de M. Lichtenberger est sans doute un des plus importants et plus spirituels publiés sur Wagner, en France!  
G. Münzer.

**Prod'homme, J.-G.,** Hector Berlioz (1803 — 1869), avec Préface de A. Bruneau et un Portrait d'après Daumier; in 12 on 500 p. Paris, Delagrave, 1905.

Un livre comme celui que vient d'écrire M. Prod'homme eût été impossible il y a un demi-siècle. On eût souri de voir 500 pages consacrées à la biographie minutieuse d'un musicien français. Castil-Blaze ou Scudo eussent haussé les épaules et le public aurait protesté par son indifférence. Les temps sont changés. La critique musicale et l'histoire documentée sont aujourd'hui réconciliées, et chacun s'en applaudit. C'est Berlioz, l'innovateur turbulent, le révolutionnaire tempêteux qui aura — cette fois encore — renversé les préventions de la routine, en attirant et en retenant impérieusement sur sa personne la curiosité publique. Tandisque Lully, Couperin, Rameau, Gluck, C. Franck, et tant d'autres «illustres» doivent se contenter de modestes notices nécrologiques, l'auteur de la *Damnation* compte des biographies comme Jullien, Tiersot, R. Louis, et Prod'homme, admirateurs patients, historiens infatigables. N'est ce pas là un effet posthume de cette bonne fée qui n'a jamais — quoiqu'on puisse dire — cessé de protéger Berlioz, et lui a successivement ouvert le cœur de Miss Smithson, la bourse de Paganini, la critique aux Débats et les portes de l'Institut. Décidément, il n'est rien de tel que de se croire persécuté et de le dire bien haut!

Le Berlioz de M. P. n'est pas seulement une réparation offerte au génie méconnu, mais aussi et surtout un monument de critique impartiale et de sagacité objective. La documentation dont M. P. dispose est immense et la difficulté d'un pareil travail consistait précisément dans la mise en œuvre de tous ces matériaux accumulés. Grâce aux notes, aux appendices, aux textes habilement disposés, l'auteur a su éviter les écueils de la lourde érudition, la monotonie des citations, et alléger son livre sans l'affaiblir. Ceci est un vrai mérite. M. P. a voulu écrire une œuvre exclusivement biographique. De parti pris, il s'est refusé de plaisir des digressions et des «effets» personnels. Il nous conduit d'un pas égal et sûr à travers la vie de B., n'omettant rien d'intéressant, apportant



souvent de l'inédit, et commentant sobrement les faits et les opinions qu'il nous présente. L'avantage d'une paraille méthode historique, c'est de pouvoir plaire à une très grande diversité de lecteurs. L'homme du monde trouvera ici la saveur d'un roman véridique, l'historien se réjouira de posséder un ouvrage définitif, et le philosophe méditera ces pages suggestives. Quel étonnant spectacle, en effet, que celui de cette vie sans cesse bouleversée de «secousses électriques», et qui s'achève enfin dans un «insondable ennui»! Ce romantisme volcanique, dont rien ne saurait apaiser l'éruption, est un merveilleux exemple, un «cas» véritable de sentimentalité impulsive, tel que l'histoire en compte peu. «Rôle de Sisyphe, saule pleureur, rage concentrée, âme incendiée...» toute cette outrance d'attitudes et de langage, mêlée aux intrigues souvent égoïstes de la vie journalière, forme bien le tableau le plus vivant qu'on puisse imaginer d'une époque incandescente. Il semble en vérité que la musique française, ne pouvait se relever de l'abattement où elle était alors tombée, sans se livrer à de brusques écarts, à des gestes éffarés, et sans passer par une phase d'exaspération et d'exaltation presque malade. Berlioz ne l'oublions pas, n'avait dernière lui que Lesueur, Boïeldieu, et quelques autres du même genre. Il lui manqua cette tradition immédiate sur laquelle Wagner fonda solidement sa réforme dramatique. B. eut tout à créer, il lui fallut prendre le contrepied de tout ce qui existait en son temps; il fit, pour ainsi dire, un saut dans l'inconnu, et fut, par nécessité, un révolutionnaire de la musique. De là ce romanesque qui nous attire vers sa personne, et de là aussi certaines faiblesses qui rendent son œuvre inégale fragile.

J. Ecorcheville.

**Prätorius, Ernst**, Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft. 2. Folge, Heft 2. 80, 132 S. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. M 4.— 1905.

**Riemann, H.**, Das Problem des harmonischen Dualismus. Ein Beitrag zur Ästhetik der Musik. (Aus: »Neue Zeitschrift f. Musik«). gr. 80, 36 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. M —.60. 1905.

**Ritter, Hermann**, Allgemeines über Streichinstrumente sowie Ideen über ein neues Streichquartett. Leipzig, Bartholf Senff 1905. (Separatabdruck aus den »Signalen«.)

Professor Hermann Ritter in Würzburg hat schon seit über 30 Jahren mit bewundernswürdiger Konsequenz und Zähigkeit zunächst für eine Reform von Bauart und Klang der Viola gekämpft. Er hat nachgewiesen, daß die Dimensionen der gewöhnlichen Bratschen nicht den Größenverhältnissen entsprechen, die das Instrument nach seiner Lage (eine Quinte tiefer als die Violine) entsprechend denen der Violine haben müßte, und führt die Mängel des Bratschenklanges hierauf zurück, während die nach seinen Berechnungen erbaute, wohlbekannte Viola alta die Beseitigung obiger Uebelstände erstrebt. Diesem ersten Reformversuch hat Ritter neuerdings weitere Ausdehnung dadurch gegeben, daß er, entsprechend den Gesangsstimmen Sopran, Alt, Tenor und Baß, denen bekanntlich in früheren Jahrhunderten die Blas- und Streichinstrumente gern chorweise angepaßt wurden, auch die Einführung von vier verschiedenen Klangfarben im Streichquartett befürwortet (Violine, Viola alta, Viola tenore und Viola bassa oder Violoncello). Er hat vollkommen recht, wenn er in unserem heutigen Streichquartett darin eine Lücke erblickt, daß die beiden ersten Stimmen mit den genau gleichen Instrumenten (also gewissermaßen zwei Soprane) besetzt sind, statt daß die zweite Stimme einem Instrument zufliehe, das bereits in Altlage steht; dementsprechend ersetzt Ritter die zweite Violine durch eine fünfsaitige Viola alta mit Violin-e als fünfter Saite, die Bratsche durch eine kleine Kniegeige in der Stimmung G, d, a, e' Oktave tiefer als die Violine, und das Violoncello durch eine etwas größere Kniegeige in Violoncellstimmung; um mit seinen eigenen Worten zu reden: »Das Prinzip des neuen Streichquartetts ist also: Vier Streichinstrumente von vier verschiedenen Klangcharakteren, die in arithmetischer Proportion und Progression zur Violine, der als mustergültig angenommenen Geige, gebaut sind«.

Das Bedeutende an Ritter ist nun, daß er es nie bei bloßen theoretischen Spekulationen bewenden ließ, sondern unter großen Opfern an Zeit und Mitteln seiner Reform der Streichinstrumente praktische Gestalt gibt. So hat er ein solches Quartett im Atelier Phil. Keller (früher Meindl) in Würzburg bauen und durch verschiedene Quartettvereinigungen erproben lassen. Das

ist der richtige, wenn auch sehr langwierige und vom Dornegestrüpp der Vorurteile behinderte Weg; namentlich liegt die Schwierigkeit vor, daß diese neuen Instrumente unter Umständen erst einige Generationen alt sein müssen, um gegenüber den wertvollen bisherigen Streichinstrumenten guter, alter Meister gerecht beurteilt zu werden. Dennoch ist es zu wünschen, daß möglichst viele Quartettvereinigungen dieses prinzipiell neue und wichtige Streichquartett Ritter's einer wiederholten, vorurteilsfreien Prüfung in der Öffentlichkeit unterziehen möchten; erst durch lange, praktische Versuche dieser Art kann man dem Erfinder gerecht werden.

Ritter liebt es, seine Ausführungen durch kleine geschichtliche Exkurse zu begründen und ihnen dadurch mehr Gewicht zu geben. Hier tritt uns freilich ein anderer, weniger Bewunderungswürdiger entgegen. Auf S. 8 und 9 zitiert Ritter seine eigene »Enzyklopädie«; da er dies mit allen dort vorhandenen Fehlern und Irrtümern tut, so muß hierauf eingegangen werden.

Zunächst muß der alte Irrtum (S. 8, 9 und 11) zurückgewiesen werden, als wenn die Violine eine »kleine Viola« gewesen wäre. Dies ist trotz der Niedlichkeitsform »-ino« nicht der Fall; wer je die zahllosen italienischen Bilder aus der Zeit von etwa 1460—1520 betrachtet hat, die das Streichinstrument Lira da braccio darstellen, der sieht ohne weiteres, daß der Violinentypus sich vielleicht aus dieser, nimmermehr aber aus dem damaligen Violontypus, sondern parallel zu ihm, vielleicht von gemeinsamen Urahnen, entwickelt hat. (Hierzu bedarf es gar nicht der dilettantisch-ungenauen, aber immerhin bemerkenswerten Broschüre von Hajdecki.) — Weiter bringt Ritter hier wie in allen seinen Schriften die falsche Form Violono statt Violone für Baßgeige. Dann heißt es: »Die Violon oder Geigeninstrumente des 16. und 17. Jahrhunderts usw. Eine besondere Form der Viola oder Geige war jedoch in dieser Zeit noch nicht feststehend«. Im 17. Jahrhundert?! Der Verfasser der »*Scintille di musica*« heißt nicht Lafranco, sondern Lanfranco. Dann folgt wahrhaftig noch die alte Sage, daß ein »Gaspard Duiffroguegar, 1467 in Welschtirol geboren, den Grund zu der Form der Geige gegeben habe, auf welcher die altitalienischen Geigenbauer weiterschufen«. Dieses Märchen scheint trotz der vortrefflichen neueren Forschungen (Coutagne usw.) nnausrottbar zu sein. Der älteste irgend-  
we nachweisbare D. oder Tiefenbrucker (Caspar) lebte von 1514—1570 oder 71, und es ist nebenbei nicht eine einzige echte Violine von ihm bekannt. — Weiter unten

nennt Ritter als Geburtsjahr Allegri's 1580; in seiner eigenen neuen »Allgemeinen Enzyklopädie der Musikgeschichte« (Leipzig, Schmitz) Band III, S. 34 nennt R. aber als Geburtsjahr 1560! Das ist überhaupt typisch für dieses ganze sechsbändige Werk: es winnelt geradezu von Widersprüchen, Ungenauigkeiten, veralteten Angaben, Wiederholungen, ungenannten Zitaten oder Bildern, Verwechslungen, sprachlichen Ungeheuerlichkeiten; besonders in der Instrumentenkunde kommen arge Konfusionen vor, kurz, es ist weder für den Fachmann, noch für den wißbegierigen Laien eine zuverlässige Informationsquelle zu nennen. Daß der Verleger in seiner rührigen Reklame auch Zeugnisse berühmter Musiker vorweist, kommt einfach daher, daß nicht ein einziger dieser Herren sich wochenlang mehrere Stunden täglich Zeit genommen hat (noch nehmen konnte!); nm das Werk auf seine Zuverlässigkeit nachprüfen zu können! Sympathisch berührt das warme Eintreten für die moderne Musikentwicklung und auch die energische Betonung und Auseinanderhaltung der nationalen Gesichtspunkte, im übrigen aber gäbe es nur ein Mittel, das Werk ernsthaft branchbar zu machen: Verfasser und Verleger müßten sich entschließen, eine Broschüre im Format der Enzyklopädie herauszugeben, mit Verbesserungen, Berichtigungen und Zusätzen, die allen Abnehmern gratis zugestellt werden müßte. (Die entsetzliche Katechismnsform wäre freilich dadurch nicht zu beseitigen.)

Kehren wir jedoch von dieser, durch das Selbstzitat des Verfassers verursachten Abweichung zurück zu dem verdienten Streichinstrumentenreformer Ritter. Diesem ist auch insofern zuzustimmen, als er durchaus nicht etwa die alte Zusammensetzung des Streichquartetts für die hierfür geschriebene Musik verdrängen will, sondern er hofft, daß, wenn sich das neue, rationell vierstimmig konstruierte Quartett eingebürgert haben sollte, die Komponisten auch eine neue Literatur schaffen werden (ähnliche Versuche von Drueseeke, Krug, Sebüllings für die Stelzner'schen Instrumente liegen ja vor!). Wir wünschen Herrn Prof. Hermann Ritter noch Jahrzehnte lrischer Rüstigkeit, um die Früchte seiner energischen und höchst bemerkenswerten Reformversuche ernten zu können; namentlich wäre es wünschenswert, daß Quartettgesellschaften die neuen Instrumente in ihrer Gesamtheit erproben, also indem sie als vierte Stimme nicht ein Violoncello, sondern ebenfalls das von Ritter hierzu bestimmte und gebaute Baßinstrument, die Viola bassa, verwenden.

Aloys Obrist.

**Schmidt, Leopold, Die moderne Musik.** In »Die neue Kunst«, Herausgeber Dr. H. Landsberg. Berlin, Leonhard Simion Nchf. 1905. 8<sup>o</sup>. 80 S. # 1.50.

Es ist dies ein geistvolles, aber sehr heikles, beinahe gefährliches Büchlein, über das man aber nicht so schnell hinwegkommt. Der Verfasser, einer unserer ersten Musikreferenten an einer Tageszeitung (Berliner Tageblatt), konnte die klassische und ganze neuere Literatur sehr oft an sich vorbeiziehen lassen und als denkender Mann sein Urteil über die Meister immer und immer wieder an guten Aufführungen kontrollieren, befestigen und ausbauen. Er hat auch einen Blick in die Geschichte der Musik getan und operiert — dies ist wohl das Positivste, was L. Schmidt aus diesem Studium gezogen hat — mit der Theorie der Entwicklung; das Prinzip des absoluten Fortschritts, das immer noch bemerkbar genug in Köpfen und Büchern herumspukt, drängt sich nirgends in unangenehmer Weise auf. Das positive Wissen in musikgeschichtlichen Dingen wird man nicht allzu hoch einschätzen dürfen, weil man bald merkt, daß es ein Wissen oft aus zweiter, oft aus dritter Hand ist, und nur selten auf eigener Anschauung beruht. Man kann auch eine größere Reihe historischer Irrtümer nachweisen, denen ich aber nicht allzuviel Gewicht beilegen möchte, besonders an dieser Stelle nicht, wo die meisten Leser selbst kritisch vorzugehen in der Lage sind. Viel interessanter scheint mir die ganze Art und Weise, wie sich Verfasser die Entwicklung denkt. Sehen wir hier etwas näher zu: Den Schlüssel für das Verständnis der modernen Zeit gibt ihm die musikalische Revolution um 1600. Umwälzungen treten dann ein, wenn die Entwicklung wieder auf einen toten Punkt geraten sei. Das sei 1600 der Fall gewesen, dann aber auch um die Mitte des 19. Jahrhunderts, von welcher Zeit an denn auch die moderne Musik datiert wird. All dies ist nichts Neues, interessanter gestaltet sich die Frage nach den Unterschieden dieser Zeiten. Das 17. wie das 19. Jahrhundert brachten eine Befreiung des Individuums von traditionellem Wesen, nur unterschieden sie sich dadurch, daß das 19. Jahrhundert den Individualismus bis zum Subjektivismus gesteigert habe, der im Kampfe gegen den Formalismus seinen natürlichen Ausdruck gefunden. Dieser Entwicklungsgedanke hat auf den ersten Blick etwas Überzeugendes, jedenfalls hat sich der Verfasser von ihm leiten lassen und sieht von diesem Standpunkt die Musik der drei

letzten Jahrhunderte an. Der Verfasser sucht — sich selbst unheißt — gleichsam die Probe für die Richtigkeit seiner Entwicklungstheorie zu machen, bei welcher Probe es sich denn auch zeigen muß, ob die Theorie richtig ist. Da sieht man denn aber, daß sie alle Augenblicke nicht stimmen will, daß der Verfasser entweder sich selbst oder geschichtlichen Tatsachen widerspricht. Einige Beispiele: S. 8 wird ausgeführt, daß früher ein Komponist neu sein konnte, auch wenn er sich an überkommene Vorhilder hielt. Als Beispiel wird Beethoven angeführt, dessen Sonaten auch da neu seien, wo sie sich von denen Mozarts formell kaum unterscheiden. Dann wird ausgeführt, daß der moderne Tondichter nur dann seine Individualität durchsetzen konnte, wenn er die Form, die alte, zerbrach. Wir stoßen dann (S. 10) auf den abstrusen Satz, daß die Musik den Inhalt ohne die Form nicht ändern könne, weil beide im letzten Grunde identisch seien. Das sind Widersprüche, die sich nicht recht beheben, die aber dadurch zu erklären sind, daß der Verfasser die Entstehung der modernen Musik ganz einseitig aus der Befreiung von der alten Form, als Negation der Form erklärt. Diese Auffassung macht dem Verfasser besonders bei der Einnahme von Brahms als einem durchaus modern subjektiven Künstler sehr viel zu schaffen, wo er sich zu der Ausrede entschließen muß: »nicht immer braucht der neue Inhalt der Form zu entspringen, sie zu zersprengen« (S. 70). Hier sieht man, wie Konstruktionen in der Entwicklung sich rücken, denn was hier für Brahms gilt, das gilt eben auch für gar manchen Künstler früherer Jahrhunderte, wurde in ganz gleicher Weise vom Verfasser in bezug auf Beethoven gesagt. Auch J. S. Bach bekommt an einer anderen Stelle vom Verfasser selbst eine Charakteristik, die auf den modernsten Künstler im Sinne Schmidts passen würde. So heißt es S. 16: »Die Art Bach's, immer ganz persönliches Empfinden zum Ausdruck zu bringen, die Souveränität, mit der er sich in der großen Messe über alle hergebrachten Anforderungen des Kultus hinwegsetzt, sie sind aus protestantischem Geiste geboren«. Hier gibt der Verfasser, weil von einer anderen Seite kommend, wieder seiner Entwicklungstheorie einen Stoß, und derartige Widersprüche könnten noch in ziemlicher Menge angeführt werden. Etwas können wir denn auch aus Schmidts verunglückter Theorie lernen: wir dürfen nicht wie der Verfasser, das Wesen der modernen Musik einseitig im Subjektivismus suchen, der die formellen Schranken durchbrochen habe. Vor allem ist es gefährlich, das formelle Prinzip derart zu betonen, wie dies bei

Schmidt getan wird. Verfasser macht mit Wagner und Liszt kurzweg einen Strich, oder besser den bekannten Strich in die Entwicklung, für ihn beginnt hier — wenigstens theoretisch — ein absolut Neues; daraus entstehen dann auch die vielen Widersprüche, weil ein gescheiter Mann wie Schmidt alle Augenblicke in einer früheren Kunst Ähnlichkeiten mit der modernen Kunst entdeckt; würde er erst die Musik des 17. Jahrhunderts genauer kennen, so würde er so viele Analogien mit dem 19. Jahrhundert finden, daß er dieses ganz anders beurteilen würde. Heute heißt es denn aber endlich einmal mit dem Gedanken Ernst machen, daß das Angehen bestimmter Formen<sup>1)</sup> noch keinen Bruch mit der Form überhaupt bedeutet, daß z. B. Wagner und Liszt viel stärker mit der Vergangenheit, und zwar auch rein formell zusammenhängen, als sie selbst meinen, daß besonders auch die musikalische Umwälzung um 1600 unendlich viel tiefer geht als die im 19. Jahrhundert. Aber selbst um 1600 lassen sich gar manche Brücken zu der früheren Kunst schlagen, ohgleich die Aufgabe, dies zu zeigen, viel schwieriger ist. Man erkennt aber gerade hieran das Wesen der modernen Schriftstellerei, daß sie immer noch nicht fähig ist, mit den Ereignissen in der Mitte des 19. Jahrhunderts, auch nur der Idee nach, fertig zu werden. Auch Schmidt's Schrift bringt trotz mancher anregenden Gedanken keine wirklich positive Förderung in der allgemeinen Erkenntnis der modernen Musik.

Ungefährlicher sind die Abschnitte, die von den einzelnen Meistern handeln. Hier findet man viel Treffendes und ruhig Überdachtes; besonders der Abschnitt über Weber, auch Verdi, verdient beachtet zu werden. Die Darstellung macht im übrigen in bezug auf Namen usw. nicht den geringsten Anspruch auf Gründlichkeit. Doch hätte das nationale Element in der Musik so mancher Völker unbedingt zur Sprache kommen müssen, weil es zum Wesen der modernen Musik gehört. Der letzte Abschnitt, in dem dies wohl hätte geschehen müssen, ist aber überhaupt sehr dürftig geraten und kommt über ein gutes Zeitungsfeuilleton nicht hinaus.

A. H.

**Schorn, Adelheid von, Franz Liszt et la Princesse de Sayn-Wittgenstein** (Souvenirs intimes et correspondance). Traduit de l'Allemand

avec l'autorisation de l'auteur, par L. de Sampigny. Avant-propos de Hugues Imbert. 1 vol. in 18, de XX—470 pp. (Dujarric et Cie Paris, 1905.) 4 fr.

Ce volume, récemment paru, complète fort heureusement les recueils de correspondance déjà réunis par les soins de M<sup>me</sup> La Mara. Il contient près d'un demi-siècle de souvenirs, nous faisant pénétrer dans le cercle artistique de l'«Ilm-Athen» dès l'époque où Liszt et son amie s'y installèrent. Henriette von Schorn, la mère de l'auteur de ces souvenirs (morte le 17 mai 1889), avait groupé autour d'elle un petit cénacle de célébrités littéraires; Liszt en fut naturellement l'une des personnalités les plus en vue. Après la mort de sa mère (la princesse était à Rome depuis plusieurs années déjà), M<sup>me</sup> Adelheid von Schorn, ne cessa d'être en relations, soit directement soit par lettres, avec l'un et l'autre; elle fut un moment secrétaire de Liszt; prit place courageusement dans les ambulances lors de la guerre de 70—71; plus tard, à Rome, elle rendait visite à la princesse; à Bayreuth, elle assistait à la pose de la première pierre du théâtre wagnérien, ainsi qu'à son inauguration en 1876. Jusqu'à leur mort, en 1886 et 1887, elle suit les deux héros de son livre dans leur existence si dissimulée, leur laissant presque exclusivement la parole et n'intervenant, discrètement, qu'autant que cela est nécessaire à la clarté du récit. La traduction de M<sup>me</sup> de Sampigny est presque trop littérale, et fourmille de fautes d'impression, même et surtout dans les noms propres. C'est le seul reproche qu'on puisse faire à ce livre qui rendra les plus grands services à tous ceux qui s'intéressent à Liszt et à son temps.

J.-G. P.

**Steiner, A.**, Aus dem zürcherischen Konzertleben der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts. Zweiter Teil (1878—1895). 93. Neujahrsblatt der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. gr. 4°. Zürich, Gehr. Hug & Co. in Kommission. 1905.

Dem zürcherischen Musikleben dieser Zeit geben das Auftreten von Brahms, der Programmmusik und dann besonders auch

<sup>1)</sup> Trotzdem Sch. das Wesen der »Form« verschiedentlich zu erklären sucht, gelangt er zu keinen befriedigenden Ergebnissen; ich kann mich aber nicht darauf einlassen.

die Wiederbelebung Bach's, ferner aber, und nicht zum wenigsten, das immer zahlreichere Auftreten schweizerischer Komponisten das Gepräge. Der künstlerische Leiter war während des ganzen Zeitraums Friedrich Hegar, der mit weitschauendem Blick auch jetzt noch den Abonnementkonzerten vorsteht.

**Widor, Ch. M.,** *Technique de l'Orchestre Moderne.* Paris, Lemoine, 1904. p. 276. Imperial 8vo. 10 fr.

The subject of orchestration seems and is very simple to those who know it by instinct or practice. Not so in teaching, in class-room or by writing. As lines of thought there are then to be considered: — (a) the individual technique of each instrument, (b) the artistic use of the same in combination, (c) the use of groups as groups, (d) the handling of the orchestra as a whole. A theoretically good plan of written exposition would probably be: — Book I, consisting of "a" above-mentioned followed by "b", under each instrument; then Book II, with "c", the groups; then Book III, with "d", the collective orchestra; then Book IV, appendices of numerous useful kinds according to fancy or requirement. Berlioz' "Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes" Paris, Lemoine, 1844 is practically Book I (a) above mentioned, with a very little of Book I (b). In English by Mary Cowden Clarke London, Novello, 1858. In German by Alfred Dörfel Leipzig, 1864. F. A. Gevaert's "Nouveau Traité d'Instrumentation" Paris, Lemoine, 1885 is Book I (a); while his sequel, "Cours méthodique d'Orchestration" Paris, Lemoine, 1890 is Book I (b), Book II, and Book III. The former in German by Hugo Riemann Leipzig, Breitkopf and Härtel, 1887. Needless to say, these are world-renowned works. S. Jadassohn's "Lehrbuch der Instrumentation" (Leipzig, Breitkopf and Härtel, 1889) is a compendious Manual; in English ditto, 1898. Ebenezer Prout's "The Orchestra", vol. I, "Technique of the Instruments" London, Augener, 1897 is Book I (a); and the same, vol. II, "Orchestral Combination" ditto, 1899 is Book I (b), and Books II, III, IV. The method of this is excellently conceived. — Now Berlioz' work, because the pioneer, with interesting letter-press, is still bought and used. But, plain to say, it is very unsatisfactory. Technically of course out of date, as written 60 years ago; and has nothing at all methodical about the combinational study (in which Gevaert and Prout still hold the field). The present work is nominally to add longer life to that of

Berlioz, giving supplementary information for the different instruments (Book I in fact), with a few useful appendix tables &c. Book IV in fact). If really so, it would have been much better to make a new edition of Berlioz with this interspersed. But in effect present work is virtually complete in itself. Any musician with general knowledge will thus find here a supplement-manual very approximately up to date. As such it is invaluable.

The vast amount of additional information here given on instrumental technique, on new or even prospective instruments, and on a multiplicity of orchestral devices, shows the great thoroughness of the Parisian school of orchestral teaching. For all wind there is the following information: — modes of articulation (single double and treble tonguing), metronomed maximum articulation-speed of repetitions and detached notes (new and very useful), approximate maximum duration of breath (e.g. at one extreme the oboe, at the other the trombone in forte), poor and weak notes fully detailed, legatos to be avoided, available close and extended trills (the latter new and very useful), full description of mutes. For specially clear notes relating to separate instruments, take the following samples: — certain little-known arpeggiando difficulties on flute; "echo" powers special to clarinet; great rapidity of articulation and skip on bassoon; new tone-raising (not tone-lowering) third-piston for First Horn; shakes by articulation on horn, by piston on trumpet; distinction between hand-stopping and mute-stopping on horn; grotesque effects on trombone; the lever chromatic kettle-drum; extensive practical remarks on drum-writing; abundant special matter regarding harp; chromatic scales on violins how managed; the new tremolo on ditto; the "perfect fifth" on ditto denounced (this should have been removed from the books long since); the thumb on violoncello; octave work on double-bass. Regarding double-stops on strings certainly the book fails, as all others. The true way to study this is not by long lists of possible chords, but by examining the first principles of laying the palm and fingers over the finger-board, in instruments held to the chin or rested on the ground; then composer forms his own combinations, while the study throws light on all other passages in single-stopping also. Author believes with Hermann Eichborn "Die Trompete" etc., Leipzig, Breitkopf and Härtel, 1881, that the Bach and Handel high trumpet-notes were all matter of mouthpiece only. The organ section is readable (author organist of St. Sulpice).

He properly corrects Berlioz' one small slip about the invalidity of mixtures. His attempt to refute B. about "Emperor and Pope" on the other hand not at all convincing; for mixtures, strong sustained diatones, and deep pedal-notes (if nothing else) undoubtedly kill the orchestra. He holds that Bach's "full organ" was without reeds, which he used only for the chorale-melody. He gives same opinion as present reviewer (V, 36) that Barker's pneumatic levers connected by inelastic tracker-work, but not by pneumatic tubing, are artistically the ideal action. — No student, scarcely any composer, can dispense with the present work, which surpasses all others on its particular subject, throwing special practical light on the "wind". Two critical remarks however to conclude. "Approximately up to date" above means that Rd. Strauss's results are not included. Secondly, all text-hooks disagree as to compasses, standards, and crooks used, in the greater part of the "wind", and there should be an international collation.

C. M.

**Wotquenne, A.**, Catalogue thématique des œuvres de C. Ph. Em. Bach. gr. 8°, 109 S. Leipzig. Breitkopf u. Härtel, 1905. M. 10.—

Die Absicht, den Katalog der Werke Ph. Em. Bach's zusammenzustellen, hat schon Jac. Heinr. Westphal gehabt und sie auch zum Teile verwirklicht. Wotquenne hat dieses Verzeichnis vervollständigt und dies sicher mit der ganzen Gründlichkeit, die dem Brüsseler Bibliographen eigen ist. Der Dienst, der mit dem Katalog der Wissenschaft geleistet wird, ist sehr beträchtlich, da wohl die Wenigsten eine ganz klare Vorstellung von der Zahl der Werke Bach's gehabt haben werden. Am größten ist die Zahl der Klavierkonzerte, nämlich 47 (davon 2 für 2 Klaviere, was bedeutend mehr als den dritten Teil der übrigen, kleineren Klavierwerke ausmacht. Diese eine Tatsache sagt schon sehr viel. Verhältnismäßig groß ist bekanntlich auch die Zahl der geistlichen Werke, Oratorien, Kantaten, Motetten usw.

## Besprechung von Musikalien.

**Johann Sebastian Bach's Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725).** München, G. D. W. Callwey. Querformat 124 S.

Die Neuauflage dieses Dokuments für Bach's Familiensinn hat eine Vorgeschichte, die man wissen muß. Vor etwa einem Jahre erschien das Notenbuch als Unternehmen der bekannten Kunstzeitschrift »Kunstwart«, und als Herausgeber zeichnete Dr. R. Batka, der musikalische Redakteur der Zeitschrift. Als »Rezensionsexemplar« war jedoch das Buch einige Monate nach der Herausgabe nicht zu erhalten, da, wie der Bescheid vom Verleger lautete, Änderungen an der Ausgabe vorgenommen würden und sie vom Buchhandel zurückgezogen worden sei. Vor einiger Zeit erschien nun das Notenbuch wieder, doch nicht mehr vom »Kunstwart« herausgegeben, sondern als Privatunternehmen des Verlags Callwey, doch zeichnet auch hier Dr. Batka als künstlerischer Herausgeber. Mir stehen beide Ausgaben zur Verfügung, die sich beide in ihrem Noteutext durch eine teilweise verbesserte Aussetzung des Generalbasses unterscheiden. Der übrige Unterschied besteht einzig in einer kleinen Er-

weiterung des Batka'schen Vorwortes, das am Ende auf einige »Stichfehler« aufmerksam macht.

Dies ist, in der ruhigsten Art und Weise erzählt, die äußere Vorgeschichte der Ausgabe. Nun diese selbst. Sie beweist wieder einmal schlagend, daß Männer (und mögen sie selbst Biographien über Bach geschrieben haben), die die Spielpraxis der alten Zeit nicht kennen, ferner musikalisch nicht durchgebildet sind, ihre Hände von derartigen Ausgaben durchaus ferne halten sollten. Guter Wille allein tut's hier nicht. Das Vorwort zeigt das Buch als ein »musikalisches Haus- und Erbanungsbuch« an, »das unter den Noten jeder kunstliebenden deutschen Familie liegen sollte«. Daß es sich für einen solchen Fall nur um eine »praktische« Ausgabe handeln konnte, bemerkt der Herausgeber selbst. Hier verstößt aber die Ausgabe auf das Größte gegen alles musikalische Empfinden und damalige Spielpraxis. Die sämtlichen zweistimmigen homophonen kleinen Klavierstücke, die einen Hauptteil des ganzen »Notenbüchleins« ausmachen, marschieren in nacktem, zweibeinigem Satze daher. Oktaven, leere Quinten jagen sich nur so. Wie es sich damit verhält, braucht hier

nicht gesagt zu werden; wenn über etwas, so ist man sich über die homophonen zweistimmigen Sätze dieser Zeit im reinen. Wahrscheinlich hat vor allem dieser Mangel der Ausgabe den »Kunstwart« veranlaßt, sich von ihr zurückzuziehen. Denn Dr. Batka findet es für gut, in dem Vorwort der zweiten Ausgabe, gerade hierauf zurückzukommen und folgendes zu sagen: »Die meisten zweistimmigen Sachen Bach's klingen auf dem modernen Klavier durchaus nicht »leer«, und eine harmonische Verstärkung ist keineswegs nötig. Wie alle populären Ausgaben verzichteten auch wir nach reiflicher Erwägung, auch um das Format der Urschrift zu bewahren und das Büchlein nicht zu verteuern (sic!) auf die schriftliche Fixierung harmonischer Füllstimmen, die wie zu Bach's Zeiten dem Stegreifspiel geschulter Musiker überlassen bleiben mögen«. Diese Worte sind nun sicher nichts als eine Ausrede. Mit autoritativen Behauptungen dem Publikum einfache Auffassungen zu oktroyieren, heißt einen begangenen Fehler nur böser machen. Was heißt »reifliche Erwägung«, »populäre Ausgaben«, »Verteuern des Büchleins«, »Bewahren der Urschrift«, wo in dem gleichen Buche andere Stücke eine Ausstattung erhalten haben. Wer wagt zu behaupten, daß Stellen wie:



durchaus nicht »leer« klingen? Wir alle können Fehler machen, aber diese mit dergartigen Mitteln und Ausreden zu verdecken suchen, heißt entweder allzusehr auf die Urteilslosigkeit des Publikums bauen oder es mit Absicht in die Irre führen. Vor allem sind es denn gerade die Entschuldigungen in der neuen Ausgabe, die zu einer Beleuchtung des ganzen Sachverhaltes zwingen.

Die angegebenen Mängel sind nicht die einzigen. Solche sind auch in der Ausstattung des Generalbasses bei den Liedern und ähnlichen Stücken zu verzeichnen. Hierin war Dr. Batka auf die Hilfe von Musikern, unter anderen Leo Blech, angewiesen, deren Arbeit der Herausgeber, wie es scheint, nicht fähig war zu kontrollieren. Der erste Fehler besteht darin, daß die Klavierbegleitung fast immer mit der Singstimme geht, wodurch die Unkenntnis mit der Handhabung des Generalbasses genü-

gend veranschaulicht wird, die anderen Fehler liegen dann aber am Satze selbst. Die zweite Ausgabe hat zwar die allergrößten Verstöße gegen jegliche Satzregeln korrigiert, besser retouchiert, aber der Satz ist immer noch in den meisten Fällen von einer Unbeholfenheit, daß man einfach erstaunt, wie so etwas von Fachmusikern geliefert werden konnte. Verdeckte und offene Quinten, Oktaven, Akkorde ohne Terz, falsche Schlüsse, vor allem aber mangelhafte Stimmführungen fehlen auch in dieser zweiten Ausgabe nicht, und hierunter sind selbst die Bearbeitungen eines Leo Blech. Schade, daß hier keine Proben gegeben werden können; es kann sich aber jeder Musiker selbst davon überzeugen. So ist eigentlich die ganze Ausgabe unbrauchbar, jedenfalls »als musikalisches Haus- und Erbauungsbuch«, weshalb vor ihr gewarnt werden muß.

A. H.

**Krohn, Ilmari, Suomen kansan. Sävelmiä. Toinen jakso. Laulu sävelmiä. Ensimmäinen vihko. Jyväskylässä, Jyväskylän Kirjapainossa 1904. XII u. 128 S. M 3,—.**

Die finnische Literatur-Gesellschaft, welche emsig an der Herausgabe der finnischen Volkslieder arbeitet, hat, nachdem die geistlichen Melodien und die Tanzweisen in abgeschlossenen Sammlungen vorlagen, nunmehr die Liedmelodien in Angriff genommen. Das erste, 172 Weisen umfassende Heft legt der anerkannte finnische Musikgelehrte Ilmari Krohn vor. Waren die Tanzmelodien nach den Eingängen und die geistlichen Lieder wie in Zahn's fundamentelem Werke nach Metrenklassen geordnet, so macht Krohn hier die Anordnung von den Kadenzen der Zeilen abhängig, die stets auf vier ergänzt oder reduziert werden. Die Zeilenschlüsse finden Berücksichtigung in der Folge 4, 2, 1, 3. Eine feinere Einordnung ermöglicht die Unterscheidung von Dur und Moll, die Beachtung des Ambitus und der Lage der Kadenz. Die Melodien sind einheitlich nach C und F beziehungsweise nach a und d versetzt worden. Name des Sammlers und Fundort sind angegeben. In einer wissenschaftlichen Ausgabe ungegerechtfertigt ist das Unterdrücken anstößiger Texte. Im übrigen verdient die Publikation alles Lob und allgemeines Interesse. Eine Fülle herrlicher Melodien wird uns hier erschlossen. So mancher fremde Einfluß läßt sich in der Sammlung nachweisen. Es sei nur auf Varianten der Marseillaise und des Liedes »Ach du lieber Augustin« hingewiesen.

J. Wolf.

# Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von **Walter Niemann.**

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49. u. H. 3, S. 135.

- Anonym.** Hugo Alfvén, SMT 25, 6. — Das weltliche deutsche Sololied im 17. Jahrhundert, DMZ 36, 8. — 'Ha az Isten nem egymásnak teremtett', Z 19, 6. — Az új magyar opera (Szendy »Maria« in Budapest), Z 19, 6. — L. v. Beethoven in seinen Sinfonien, Deutsche Armee-Musik-Ztg., Frankfurt a/M., 1, 1. — Die Musik als Heilmittel im Irrenhause (aus dem Grazer Tagebl.), DMZ 36, 9. — P. Cornelius. (Autobiographische Skizze). Der Türmer, Stuttgart, 7, 5. — J. Seb. Bach's Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725). Deutsche Arbeit 4, 5. — P. Cornelius' literar. Werke III, Aufsätze über Musik u. Kunst, hrg. v. E. Isel (Bespr.), Literar. Zentralbl. 56, 10. — Die Hausmusikabende d. Prager Dürerbundes (mit Programmen). H. 1905, 3. — Het zingen op de Volksschool, Cae 62, 3. — Vereeniging voor Noord-Nederland's Muziekgeschiedenis (Wortlaut usw. der beiden neuesten Preis-ausschreibungen), Cae 62, 3. — How Musicians live, Girl's Own Paper, London, März. — A long-lost portrait of Mendelssohn (by Vernet), MT 61, 745. — Rich. Strauß' »Symphonia domestica«, a description, MSt Vol. 23, 582. — John Reading, MT 61, 745. — La Fille de Roland (v. Rabaud, in d. Pariser Opéra-Comique), OA 20, 670—23. — Europeesche Wedstrijd van Militaire Muziek te Parijs 1876, MB 20, 9 ff. — L'Enfant Roi (Kom. Oper v. A. Bruneau) et la presse, OA 20, 670—23. — The Oxford History of Music, Vol. V. — The Viennese Period by W. H.adow (Ausf. Bespr.), MMR 35, 411. — G. Adler, R. Wagner, Leipzig 1904 (Ausf. Bespr.), Literar. Zentralbl. Leipzig 56, 9. — H. v. Bülow's Briefe. Tgl. Rundschau, Berlin, Beil., 1905, 31'32. — Ein neues Meßinstrument für Dickten aller Art, ZfI 25, 15.
- Altenburg, W.** Joh. Christoph Denner, ZfI, 25, 18.
- Zwei strittige Punkte aus der Schalllehre, ZfI 25, 18.
- Armstrong, W.** Sir Hubert Parry and the Royal College of Music, London, Et. 23, 3.
- Aubry, P.** Le chanson populaire arabe en Algérie. RM 5, 5.
- Le chant populaire géorgien, RM 5, 5.
- Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire hors de France RM, 5, 5.
- Baldensperger, F.** Le Symbolisme de Bach, CMu 8, 6.
- Balme, I. di.** »Moses« (Oper v. Orefice), MSt Vol. 23, 583.
- Barnes, I. M.** Staccato tone values and their production, Et 23, 3.
- B., R.** Musikalisches u. Unmusikalisches von der Fahrt nach Regensburg, GBo 22, 2.
- Behrend, W.** »Musiken« (Ausf. Bespr. v. Göllerich's »Beethoven« in R. Strauß' »Die Musik«), Det ny Aarhundrede. Kopenhagen 1905, Febr.
- Benedict, M.** The potency of accent, Et 23, 3.
- Benedict, Fr. J.** Hindrances in voice culture: Temperament, Et 23, 3.
- Blanchard, A.** Correct valuation of technique, Et 23, 3.
- Bloch, J.** Violinunterricht und Anatomie (Bespr. d. Werke von Steinhausen u. Hoya), S 63, 19/20.
- Blocher, E.** Das deutsche Lied in weltlichem Gewand, Preuß. Jahrbücher, Berlin 1905, 1.
- Bond, St. Fritz Kreisler,** London Magazine, London, März.
- Br., J.** »Martile« (Erstauff. d. Oper v. Alb. Dupuis), GM 51, 10.
- Brandenburg, H.** Vorspiel zum 3. Akt d. Meistersinger. Leipz. Tagebl. 1905, 27. (Beil.)
- Brandes, Fr.** »Barfüßle« (Erstauff. d. Oper v. R. Heuberger, Bespr.), S 63, 21/22.
- Braungart, R.** Max v. Erdmannsdörffer, Mk 4, 2.
- G. Mahler und die Programm-Musik, Rhein.-Westf. Ztg. 1905, 97.
- Burkhardt, M.** Berlioz' Instrumentationslehre (Ausf. Bespr.), RMZ 6, 5.
- Burlingame Hill, E.** Alex. Scriabine, Et 23, 3.
- Caligula.** Saison-Betrachtungen, NZfM 72, 10.
- Cametti, A.** Donizetti a Roma. Con lettere e documenti inediti, RMI 12, 1.
- Celani, E.** Canzoni musicali del secolo XVII, RMI 12, 1.
- Cummings, W. H.** Handel Myths, MT 61, 745.
- Curzon, H. de.** Les Interprètes de »Carmen«, GM 51, 10.
- David, J. J.** Berliner Kritik. Nation, Berlin 22, 19.



- Debay, V.** »L'Enfant Roi« Erstauff. d. Oper v. A. Bruneau, CMu 8, 6.
- Destranges, E.** L'Enfant Roi (Oper v. Zola u. Bruneau, Bespr., OA 20, 669—22. — H. Rebell, OA 20, 671—24.
- Dotted Crotchet.** St. Andrew's Church, Holborn. London Churches III, MT 61, 745.
- Droste, C.** Berühmte Darstellerinnen der Isolde, BW 7, 10.
- Dubitsky, Fr.** Der Komponist als »Sujet« seines Werkes, RMZ 6, 5 ff.
- Dürk, K.** R. Wagner und die Münchener 1865. Allg. Ztg., Beil. 1905, 13.
- Eccarius-Sieber, A.** Tonsetzer der Gegenwart III: Ciryll Kistler, NZfM 72, 13.
- Emerson, L. E.** Some of the drawbacks of Music teaching, Et 23, 3.
- Fiège, R.** »Die vernarrte Prinzess« (Oper v. Chelins, Bespr. BfHK 9, 6.
- Frits, A.** Theater u. Musik in Aachen seit dem Beginn d. preuß. Herrschaft. II. Zeitschr. d. Aachener Geschichtsvereins. Aachen, Cremer 26. Bd.
- Gabrielli, A. G.** Donizetti, Rivista bibliografica italiana 10, 4.
- Geissler, F. A.** Opernproben und Opernregie, Mk 4, 2.
- Girschner, O.** Künstler-Honorare, NMZ 26, 11.
- Göhler, A.** Rob. Eitner †, ZIMG 6, 6.
- Golther, W.** Die vernarrte Prinzess (Oper v. Chelius, Bespr., BW 7, 9.
- Grove, G.** Beethoven's Concerto for Piano-forte and Orchestra No. 5, E flat (op. 73, MT 61, 745.
- Grunsky, K. H.** Berlioz Werke, Bd. XVI Ausf. Bespr., S 63, 17/18.
- Heitere Musik, KW 18, 11.
- Wie man Zauberflöte spielt, KW 18, 12.
- Guttmann, A.** Cornelianische Lyrik, AMZ 32, 8 ff.
- Hackenschmidt, C.** Der Gottesdienst als gemeinschaftliches Handeln, MSfG 10, 3.
- Hahn, A. M. v.** Erdmannsdörffer, NMZ 26, 11.
- Hasenclever.** Die Lutherkirche in Krefeld, MSfG 10, 3.
- Henderson, W. J.** Singers now and then. Atlantic Monthly, London, Febr.
- Who discovered Wagner? Munsey's Magazine, London, Febr.
- Hendl, G. J.** Die berühmte Orgel in der Wallfahrtskirche zu Heiligenberg bei Olmütz in Mähren, ZfI 25, 15.
- Hermann, G. G. Ph.** Telemann, HKT 9, 7.
- Hermann, M.** Iwan Knorr's Marienlegende, KL 28, 5.
- Herter, G.** Über die Mechanik der dem Klavierspiel dienenden Bewegungen, KL 28, 6 ff.
- Heuß, A. M.** Franck u. Val. Hausmann (Denkm. deutscher Tonk. XVI, ausf. Bespr.), ZIMG 6, 6.
- Hüller, P.** »Die Tänzerin« (Erstauff. d. Oper v. Arth. Friedheim), NZfM 72, 9.
- Hirschberg, L. C.** Loewe als Kirchenkomponist, Mk 4, 12.
- Höveler, P.** Etwas über latein. Kirchengesprache, GBo 22, 2.
- I., H. G. R. Strauß** »Symphonia domestica«, MSf Vol 23, 583.
- Istel, E.** Die erste Bruckner-Biographie (v. Rud. Lonis, (Bespr.), NMZ 26, 11.
- Die Gesamtausgabe der musikalischen Werke von P. Cornelius (Bespr.), NZfM 72, 11.
- Tonsetzer der Gegenwart IV: L. Thuille, NZfM 72, 14.
- K., A.** Zivilmusiker kontra Militärmusiker zu Dr. Schering's Aufs. in d. NZfM, Dtsch. Armee-Musik-Ztg., Frankfurt a/M. 1, 1.
- Kallischer, A.** Aus Beethoven's Frauenkreis, Voss. Ztg., Berlin 1904, 61/73, Sonnt.-Beil.
- Karpath, L. G.** Mahler, Straßburg. Post 1905, 105.
- Kleefeld, W.** Wagner's Dirigierkunst, Mk 4, 12.
- Kling, H. J. J.** Rousseau et ses études sur l'Harmonie et le Contrepoint, RM 12, 1.
- Knoke, K.** Über den Gesang d. älteren protestant. Choralmelodien, MSfG 10, 3.
- Kohlrausch, R.** Geburts- u. Wohnstätten deutscher Dichter u. Komponisten, BW 7, 10.
- Kohut, Ad. H. Chr.** Andersen u. die Musik, NMZ 26, 11.
- Körner, F. R.** Wagner u. P. Cornelius. Westermann's Monatshefte, Braunschweig, Febr.
- Köstlin, H. A.** Psalmodie, Realenzyklopädie f. protestant Theologie u. Kirche, 3. Aufl.
- Krause, E. F.** Weingartner, BfHK 9, 6 ff.
- Krebs, C. W. Altman, R.** Wagner's Briefe nach Zeitfolge u. Inhalt (Bespr.), Der Tag, Berlin 1905, 24. Febr.
- Krtsmäry, A.** Mozart's C-moll-Messe in der Wiener Singakademie, NMP 14, 6.
- Kruijs, H. van't. J. A.** Fresburg, MB 20, 11.
- Kruse, G. R. P.** Cornelius als Schauspieler, BW 7, 9.
- L., J.** Manuel Garcia, Berl. Börsen-Kurier, 17. März.
- Laloux.** Über den Musikunterricht, SMZ 45, 9.
- Laub, Th.** Vore folkevise-melodier og deres fornyelse, Danske Studier Kristensen & Olrik. 1904. 3/4.

- Laurencie, L.** de la. Une lettre inédite de Cherubini. RM 5, 6.
- Lessmann, O.** Zur bevorstehenden Schillerfeier. AMZ 32, 10.
- Lewalter, J.** Der »Yankee doodle« ein Schwärmer Tanz? Hessenland, Zeitschr. f. hess. Geschichte u. Literatur, Kassel, Scheel 19, 2.
- Lewicki, E.** Zur Wiederbelebung des Mozart'schen Musikdramas »Idomeneus«, Mk 4, 2.
- Lewinsky, J.** Die Justiz in der Oper, DMZ 36, 8.
- Liebh, F.** Vinc. d'Indy. I. His Ideals, II. His Ideals in practice, MSt Vol 23, 582/583.  
— The personal note in Music, Et 23, 2.
- Lintilhac, Le** théâtre sérieux du moyen-âge. Revue crit. Paris, 39, 8.
- Louis, R.** Das pädagogische Erbe Franz Liszt's. Mk 4, 12.
- Maas, P.** Das älteste Lied auf Mariä Lichtmeß. Allg. Ztg., München, Beil. 1905, 12/35.
- Mac Dougall, H. C.** Second thoughts on Music in the College and University, Et 23, 3.
- Mainor, Y. M.** Eduard Schuré. OA 20, 670—23 ff.
- Mangeot, A.** »Orfeo« de Cl. Monteverdi. Auff. i. d. Pariser Schola Cantorum, MM 17, 4.
- Marnold, J. H.** Berlioz (Forts.). Mercure de France, Paris, Febr.
- Marschner, F.** Die deutsche Liedweise. Österr.-Ungar. Revue, Wien, 32, 5.
- Marsop, P.** Eine Schillerfeier für Beethovenianer, Münchn. Neueste Nachr. 1905, 2. März.  
— Aus dem Lager des musikalischen Fortschritts. Südd. Monatshefte, 1905, 2.  
— Moderne Kunst fürs Volk, NMZ 26, 11.  
— Conried u. Viotta. Zukunft, Berlin 13, 20 21.  
— Wo soll die Reichsbibliothek für Musik errichtet werden, NZfM 72, 13.
- Masclans, E.** Quatre mots à propos de Stephen Heller. RMC 2, 14.
- Mathews, W. S. B.** Art Music in the Middle West. The Large Cities, Et 23, 3.
- Mauclair, C.** Vincent d'Indy. Emporium, Rom, Febr.  
— Notes prises au Concert, CMu 8, 5.
- Mey, K.** Drama und Libretto, MWB 36, 12.
- Mortier, A.** »Chérubin« Erstauff. d. Oper v. Massenet, CMu 8, 5.
- Morton, F. H.** Only a beginner, Et 23, 3.
- Musiol, R.** Schillers »Lied von der Glocke«, SH 45, 10.
- Naaff, A.** Das Schillerfest 1905, L 28, 12.
- Nef, K.** Musik-Statistik (Bespr. d. österr. Musik-Jahrbuches, SMZ 44, 10.
- Nekes, F.** Über Choralbegleitung III, GBl 30, 2 f.
- Neisser, A.** »L'Enfant Roi« Erstauff. d. Oper v. A. Bruneau in Paris, Bespr., AMZ 32, 11.  
— »L'Enfant Roi« (Ausf. Bespr., NZfM 72, 14.
- Nelle, Der** zweite Band der sämtlichen Werke J. H. Scheins. (Bespr.) CEK 19, 3.  
— Ph. Dietz, Tabellar. Nachweisung des Liederbestandes d. jetzt gebräuchl. Landes- u. Provinzialgesangbücher d. evang. Deutschlands zusammengestellt. (Ausf. Bespr.) MSfG 10, 3.
- Niemann, W. H.** Huber's vierhänd. Original-Klaviersmusik. Bespr. NZfM 72, 12.
- Nodnagel, E. O. G.** Mahler's Sinfonie Nr. 5, AMZ 32, 9.
- O., H.** Manuel Garcia, Bohemia, Prag 1905, 16. März.
- Oddone, E.** 27 Gennajo MCMI (Verdi), NM 10, Nr. 109.
- Panser, Golther,** Die sagengeschichtl. Grundlagen d. Ringdichtung R. Wagner's (Bespr.), Literaturbl. f. german u. roman. Philologie, Leipzig, 26, 2.
- Parker, W.** Public school education in Music. Et 23, 3.
- Pedrell, J.** Note sur la chanson populaire espagnole et sur les documents relatifs au folk-lore espagnol. RM 5, 5.  
— Músics vells de la terra (Forts.), RMC 2, 13 f.
- Pfeilschmidt, H.** Neue Briefe H.v. Bülow's. Frankf. Ztg., 1905, 9. März.
- Prod'homme, J. G.** La Question du Concerto, ZfM 6, 6.
- Pujol, F.** Restauració de la Música Religiosa Balans de l'any 1904, RMC 2, 14.
- Pommer, E.** Verzeichnis d. Vertonungen Uhländischer Dichtungen. Das deutsche Volkslied, Wien, 1906, 1.
- Proff-Kalfsian, K.** Deux anciennes mélodies de la Vénétie occidentale. RM 5, 5.
- Puttmann, M.** Die Kirchenglocken I, NMZ 26, 11.
- R., F. C.** Helps for new teachers. Et 23, 3.
- R., H. L.** Dauriac, Essai sur l'esprit musical. (Bespr.) Literar. Zentralbl. 56, 9.
- Reid Spencer, S.** Studio Talks, Et 23, 3.
- Refsdt, E.** Tonsetzer der Gegenwart II: H. Huber. NZfM 72, 12.
- Richard, A.** R. Wagner's »Tannhäuser« in seiner Pariser Bearbeitung. NMZ 26, 11.
- Richter, O.** Mahnwort an unsere Kirchenchöre. KCh 16, 3.
- Riemann, L.** Kampf gegen die Alleinherrschaft des Klaviertones. Mk 4, 11.
- Rietsch, H.** Die deutsche Liedweise, MfM 37, 3 (Erwiderung auf P. Runge's Besprechung von Rietsch's gleichnamigen Buch in MfM Nr. 1).

- Rikoff, M.** »Cherubin« Erstauff. d. Oper v. Massenot. NZfM 72, 9.
- Roda, C. de.** Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825, RMI 12, 1.
- Rudder, M. de.** »Le Songe de Gerontius« d'Elgar, GM 51, 12.
- Rupp, J. F. E.** Zur Reform der Messuren des Orgelspieltisches, ZfI 25, 16.
- Rychnovsky, E.** Bühnen in d. neuesten Musikliteratur. Deutsche Arbeit, Prag, 4, 5.
- S., R.** Wagneriana, GM 51, 12.
- Samazeuilh, G.** L'Enfant-Roi v. Alfr. Bruneau, Les Dragons de l'Impératrice v. A. Messager. (Erstauff. in Paris), S. 63, 21/22.
- Sauerwein, J.** Les Musiques, CMu 8, 6.
- Schach, A. v.** Aus dem Land d. tausend Seen. Finnland, sein Volk u. sein Volkslied. Über Land u. Meer, Stuttgart, 47, 17/20.
- Schmidkuna, H.** Kontrapunkt und Akkordik, BfHK 9, 6 ff.
- Schmitz, E.** Das Münchener Brucknerfest (20. u. 21. Febr. 1905), S. 63, 19/20, — Die vier berühmtesten Messen d. Musikgeschichte, MWB 36, 9 ff.
- Neue Konzerte (f. Violine v. Dohnányi, Woyrsch, Aulin, Stojanovits), S. 63, 17/18.
- Schüz, M.** Mystische Musikphänomene, NMZ 26, 11.
- Segrè, A.** Il teatro pubblico di Pisa nel seicento e nel settecento. La Cultura di Ruggero Bonghi, Rom, 24, 2.
- Smith, H.** New Hymns in »Ancient and Modern«. Sunday at Home, London, März.
- Spencer Curwen, J.** Regarding English Glees, ZIMG 5, 6.
- Springer, H.** Raph. Molitor, Deutsche Choral-Wiegendrucke, Regensburg 1904. Ausf. Bespr., Zentralbl. f. Bibliothekswesen 1905.
- G. Thurauf, Der Refrain in der französischen Chanson, Berlin 1901 (Bespr.), Zeitschr. f. roman. Philol., Halle 1904 5.
- A. Jeanroy, L. Brandin, P. Aubry, Lais et descorts français du XIII<sup>e</sup> siècle, Paris 1901 (Bespr.), Zeitschr. f. roman. Philologie, Halle 1904 5.
- Stengel, E.** Die Refrains der Oxforder Ballette. Zeitschr. f. französ. Sprache u. Literatur, Berlin, 28, Bd. 1. u. 3. Hft.
- Stephen, H.** Street Music. National Review, London, März.
- Sterling Mac Kinlay, M.** M. Garcia and his Friends. Strand Magazine, London, März.
- Sternberg, C. v.** Can we play in time? Et 23, 3.
- Stockhausen, J.** Zu E. Garcia's 100. Geburtstag (17. März 1905), AMZ 32, 10.
- Storck, K.** Wider die Musikindustrie, Zeitfragen, München 1905, 6.
- Surette, Th. W.** Beethoven and his Music (Forts.), Chatauquan, New York, Febr.
- T., J. E.** The organ in Barnsbury Chapel, London N., MSt Vol. 23, 582.
- Teibler, H.** Tonsetzer der Gegenwart I: E. Wolf-Ferrari. NZfM 72, 10.
- Teichfischer, P.** Der 5. rheinisch-westfälische Organistentag in Bielefeld, BfHK 9, 6.
- Thiessen, K.** Zur Wiedererweckung des deutschen Volksliedes. NZfM 72, 9.
- Torchet, J.** »Chérubin« (Erstauff. d. Oper v. Massenot). GM 51, 9.
- Torchi, L.** La seconda Sinfonia (in Fa maggiore) di Giuseppe Martucci, RMI 12, 1.
- Truette, E.** Organ and Choir. The evolution of the Organ. II. Et. 23, 3.
- Vianna da Motta, J.** Wagner-Literatur, KL 28, 6 ff.
- W., F. P.** Cornelius und sein »Barhier v. Bagdad«. HKT 9, 7.
- Walther, G.** Die Musik am Gymnasium, SMZ 44, 11/12.
- Wellmer, A.** Wilhelmine Schröder-Devrient, BfHK 9, 6.
- Welti, H.** R. Wagner u. kein Ende. Die Nation, Berlin, 22, 21/22.
- Wheeler, J. H.** The artificial tone. Et 23, 3.
- Zimmermann, K.** M. Garcia, Münchener Neueste Nachr. 1905, 16. März,

## Buchhändler-Kataloge.

**Jacques Rosenthal**, München, Karlstr. 10. Katalog Nr. 36. Auswahl seltener und wertvoller Bücher. Bilderhandschriften, Incunabeln und Autographen. Mit 57 Faksimiles. Enthält eine Anzahl alter, seltener Bücher über Musik.

**W. Reeves**, London W. C., 83, Charing Cross Rd. Catalogue No. 122 of old and new music and musical books.

## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

## Ortsgruppen.

## Kopenhagen.

In der Sitzung vom 26. April 1904 hielt Justizsekretär C. Thrane einen Vortrag über Johann Ernst Hartmann (1736—1793), den Ahnherrn der dänischen Komponisten-Dynastie Hartmann, unter deren Vertretern besonders Johann Peter Emilius H., der Nestor der letzten Komponisten (gestorben 1900 im Alter von 95 Jahren), und sein Sohn Emil H. bekannt geworden sind. Der obengenannte Ahnherr, in Groß-Glogau in Schlesien geboren, war ein vorzüglicher Geiger, und war als solcher in Breslau, Rudolfsstadt und der Herzogl. Kapelle in Plöen in Holstein tätig, von wo er 1768 nach Kopenhagen als Kgl. Konzertmeister berufen wurde. Durch seine in nordischem Stile komponierten Singspiele »Baldurs Tod« und »Die Fischer« (Text von Ewald) wurde er der Begründer der dänischen Nationaloper.

In der am 20. Februar 1905 erfolgten Sitzung erstattete der Vorsitzende, Dr. A. Hammerich, Bericht über den Kongreß der IMG. in Leipzig. Hierauf berichtete Dr. William Behrend über die neue Wagner-Monographie von Guido Adler eingehend, die Bedeutung dieses Werkes als eine Würdigung des Meisters in streng historischer und objektiver Weise besonders hervorhebend. Mit Bezugnahme auf die unmittelbar bevorstehende Erstaufführung der »Götterdämmerung« (dänisch »Ragnarok«) in Kopenhagen gab er eine Erläuterung dieses Werkes in musikalischer, technischer und ästhetischer Hinsicht, die die Kgl. Opernsängerin Johanne Brun (Brünnhilde) und die Kgl. Opersänger Peter Cornelius (Siegfried), Max Müller (Hagen), und Archivar S. Levysohn (am Klavier) durch sehr gelungene Vorträge aus der »Götterdämmerung« wirkungsvoll und erfolgreich unterstützten.

## A. Hammerich.

Von seinem Referat über G. Adler's »Wagner« sendet uns Dr. W. Behrend einen Auszug, den wir, etwas gekürzt, sehr gern zum Abdruck bringen.

Zum erstenmal hat ein Musikhistoriker vom Fach ein Buch über Richard Wagner's Leben und Wirken in seiner Gesamtheit geschrieben. Dies ist eine nicht hoch genug zu schätzende Tatsache und gibt dem Werke Guido Adler's eine Sonderstellung in der bücherschranksfüllenden Wagner-Literatur. Dies gibt auch dem Buch seinen Charakter, seinen klaren, objektiven, zuverlässigen Stil und sein hiesigen Nüchternheit. Denn der objektive Historiker ist, wie es scheint, immer auf seinem Posten, und trotz allem Verständnis und hell leuchtender Bewunderung fehlt vielleicht die Verliebtheit in den Gegenstand des Werkes, die man in der Biographie eines Genies nur ungern vermißt.

Als Historiker zeigt sich Guido Adler namentlich darin, daß er glanzvoll und schlagend die historische Stellung Wagner's feststellt: sein Verhältnis zur Renaissance und zur Romantik. Sehr schön nennt der Verf. Wagner die höchste Blüte der Romantik mit ihrem Zusammenweben von Märchen- und Mittelalterpoesie, Wort und Ton, Naturschwärmerei und Andacht vor dem Kreuze, Sehnsuchts poesie und Erlösungs ideen. — Neue historische Anschlüsse über Wagner's Leben kommen dagegen wenig vor — hier will der Verf. nichts über Glasenapp's grundlegendes Werk hinaus geben. Merkwürdig genug setzt er die »Bayreuther-Ideen« noch immer ins Jahr 1852, obgleich Wagner's Worte beweisen, daß schon in Riga das halbdunkle (sehr schlecht beleuchtete) Theater mit dem amphitheatralischen Parkett und tief liegenden Orchester ihm die Idee zu einem umgeänderten Theater gab; aber vielleicht will der Verf. hier keine organische Verbindung anerkennen.

Mit heller Freude liest man, was Guido Adler über die Meistersinger (Wagner's vollkommenstes Werk) und über Tristan und Isolde schreibt. Hier wie überall halten sich die dramatischen, philosophischen und musikalischen Betrachtungen ganz das gleiche Gewicht. Bei der Besprechung Lohengrin's weist Adler sehr fein darauf hin, daß diese »Oper« mit einer offenen Frage endet; es bleibt unentschieden, ob »Glanz und Wonne« jetzt in Lohengrin's Seele einziehen, oder ob »Nacht und Leidens«, die ihm früher nicht bekannt, ihn von nun an erfüllen werden. Ähnliches weist er auch beim Schluß von Tristan und Isolde nach. Wird ihre Sehnsucht erfüllt? Ist der Tod Scheiden oder

ewige Vereinigung? — »Eine offene Frage« — unwillkürlich erinnert man sich hier an einen anderen großen Dramatiker der Jetztzeit, Henrik Ibsen — sehr oft schließen seine Dramen ja mit der sogenannten »offenen Frage«. Henrik Ibsen's Werke waren dem hochgebildeten deutschen Verfasser gewiß nicht unbekannt (bei Besprechung des Rings nennt er gelegentlich Ibsen's Bearbeitung des selben Stoffs in der »Nordischen Heerfahrt«), und man wundert sich, daß Adler hier die naheliegende und doch bisher gewiß von niemand gezogene Parallele zwischen den beiden modern-romantischen Dramatikern nicht durchgeführt hat. Vergleichspunkte sind auf alle Fälle da. Beide verinnerlichten sie das Drama; verlegten die »Handlung« von den äußeren Begebenheiten auf das Innere, die seelischen Entwicklungen; für beide ist das, was geschieht, minder wesentlich als das was gelebt, gefühlt, gelitten wird, in beider Dramen sind die Figuren in ihrer »Reinmenschlichkeit« zu Typen, Paradigmen erhoben und haben denn doch die Fülle von individuellen, lebensstreuen Zügen bewahrt. Auf die eigentümliche Technik des »Rückwärtserzählens« trifft man bei beiden großen Dramatikern — obschon dies und jenes, was bei Wagner ein wenig unbeholten wirkt, bei Ibsen als ein schlaues »spannendes«, dramatisches Mittel erscheint. Ästhetische Parallelen sind angenscheinlich da.

In seinem Werke sondert Guido Adler zwischen »Wagneriten« und »Wagnerianern«. Die erste Benennung gilt den halbkomischen Leuten, die alles zwischen Himmel und Erde, ja im Himmel und unter der Erde in der Beleuchtung von Wagner's Wort und Dichtung sehen. Mit diesem Typus mögen sich die Deutschen noch quälen, bei uns war er — und bleibt er wahrscheinlich — unbekannt. »Wagnerianer«, — eine Bezeichnung, die vor nicht sehr langer Zeit (auch bei uns) die höhrende Benennung der Bewunderer Wagner's war — nennt Guido Adler einen jeden, der das Werk Wagner's liebt und versteht und bestrebt ist, die Schönheiten und Werte darin sich inniger und inniger anzueignen. Und so stemmt dann einer der ersten Musikhistoriker unserer Zeit den »Wagnerianer«-Namen um: von einem Ketzeramen zu einem Ehrentitel aller derer, die die große, wahre, ideal-menschliche Kunst lieben und willensstarke Fortschritte und Erneuerungen in der Kunst hochschätzen.

Will. Behrend.

### Leipzig.

Der am 24. Februar abgehaltene Vortragsabend der Ortsgruppe war ausschließlich der Vorführung älterer Kammermusik gewidmet. Der Streichkörper setzte sich aus Mitgliedern des akademischen *Collegium musicum* zusammen, das während der Studiensemester sich allwöchentlich unter Prof. Dr. H. Riemann's Leitung zur Pflege alter Instrumentalmusik vereint. Den Vorträgen lag die Idee zugrunde, die Stilwandlung der Kammermusik von Corelli bis Joh. Stamitz an einer Reihe von Triosonaten für zwei Violinen, Violoncello und Cembalo (Klavier) nachzuweisen. E. F. dall' Abaco und Pergolesi vertraten mit Triosonaten in E-moll und G-dur den ersten italienischen, noch stark kirchlich gefärbten Corellistil, Gluck (Trio A-dur, 1746) und J. F. Fasch (Trio G-dur) den durch die älteren Mannheimer bereits angeregten subjektiven Kammerstil, wie er dann schließlich bei Joh. Stamitz (Trio C-dur und Ph. E. Bach (Trio G-dur, nach Wotquenne's thematischem Verzeichnis der Werke Ph. E. Bach's aus dem Jahre 1754) sich hochentwickelt zeigt und den Wiener Klassikern als ein wertvolles Erbe zur Fortbildung hinterlassen wird. Sämtliche Stücke sind bekanntlich durch Prof. Riemann in einer Neuauflage (*Collegium musicum* bei Breitkopf & Härtel) dem allgemeinen praktischen Gebrauch zugänglich gemacht worden. Das außerordentlich zahlreich erschienene Publikum verfolgte mit wachsendem Interesse die eigentümliche musikalische »Stilwandlung« und dankte den Mitwirkenden wie Herrn Prof. Riemann durch anhaltenden Beifall. Zuvor hatte Herr Prof. Prüfer in pietätvoller Weise der Verdienste des verstorbenen Rob. Eitner gedacht.

A. Schering.

### Schweden.

#### Adolf Lindgren †.

Der schwedische Musikhistoriker, Adolf Lindgren, Mitglied der IMG., ist am 8. Februar 1906 in Stockholm gestorben. Adolf Lindgren (\* 1846) war ohne Zweifel der scharfsinnigste Musikkritiker, den wir je in Schweden gehabt haben. Die Zeit-

schrift hat auch Aufsätze seiner Hand gesehen. Als Historiker hat er sein Interesse besonders der schwedischen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zugewandt und mehrere Studien darüber veröffentlicht. Biographien sind von ihm über die schwedischen Musiker Franz Berwald und Aug. Södermann geschrieben worden. Als Redakteur der »Schwedischen Musikzeitung« hat er die schwedische Musikpresse ganz bedeutend gehoben. Über Wagner veröffentlichte er eine wertvolle Studie 1881. Die musikalische Abteilung der schwedischen Enzyklopädie »*Nordisk Familjebok*« hat er redigiert und damit das beste Nachschlagebuch der Musikgeschichte in Schweden gegeben.

**Tobias Norlind.**

### Neue Mitglieder.

- Bernstein, Nic. D., Ligowo b. St. Petersburg, 20 Segalewa.  
 Denhof, Ernst, Edinburgh, 9 Blantyre Terrace.  
 Eichborn, Dr. H. Moriz-, Gries b/Bozen.  
 Ellingford, Herbert F., Carmarthen, 5 Spilman Street.  
 Handke, Robert, Seminaroberlehrer, Pirna i. Sa.  
 Hiersemann, Karl W., Bnchändler, Leipzig, Königstr. 3.  
 Rivington, Miss, London W., 58 Kensington Park Road.  
 Volkmann, Dr. phil. Hans, Musikschriftsteller, Dresden-N., Villiers-Str. 17.  
 Weimann, Dr. M., Stiftskapellmeister, Regensburg.

### Änderungen der Mitglieder-Liste.

- Burchard, Kurt, stud. phil., Wilmersdorf, Roseritzerstr. 1.  
 Enschedé, I. W., Amsterdam, Heerengracht 68.  
 Hohenemser, Dr. Richard, Berlin W., Schillstr. 15, III.  
 Niemann, Dr. Walter, L.-Connowitz, Kochstr. 119, III.  
 Praetorius, Dr. Ernst, Charlottenburg, Rönnestr. 15 Gh.  
 Riemann, Prof. Dr. Hugo, Leipzig, Keilstr. 1, II.

### Inhalt des gleichzeitig erscheinenden

#### Sammelbandes.

- Robert Lach (Lussingrande, Alte Kirchengesänge der ehemaligen Diözese Ossero.  
 Hermann Abert (Halle a. S., Die Musikästhetik der Échecs Amoureux.  
 Henri Quittard (Paris), Un musicien oublié du XVII<sup>e</sup> siècle français: G. Bouzignac.  
 J. S. Shedlock (London), The Harpsichord Music of Alessandro Scarlatti.  
 J.-G. Prod'homme (Paris, La Société Sainte-Cécile d'Avignon au XVIII<sup>e</sup> Siècle.  
 O. G. Sonneck (Washington), Early American Operas.  
 Fritz Brückner (Leipzig), Zum Thema »Georg Benda und das Monodram«.

**Ausgegeben Anfang April 1905.**

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermaks Garten 16.  
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 8.

Sechster Jahrgang.

1905.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *g* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 *M.*

### Note sur un ouvrage inédit de Marc. Anthonie Charpentier (1634—1704).

On sait que, par un hasard assez rare pour les compositeurs dont les ouvrages ne furent pas imprimés de leur vivant, ceux de Marc. Anthonie Charpentier, un des maîtres les plus intéressants et les plus originaux du XVII<sup>e</sup> siècle français, sont parvenus jusqu'à nous à peu près en entier<sup>1)</sup>. Du moins, les œuvres que lui même jugeait dignes d'être conservées et dont il avait en soin de garder devers lui l'original ou la copie. La collection considérable ainsi formée passa, après sa mort, en 1704, aux mains de son neveu, le sieur Edouard, libraire à Paris. Celui-ci essaya d'abord d'en publier au moins une partie: un volume comprenant douze motets, parut en 1709. Charpentier, dont le style diffère beaucoup de celui de la généralité de ses contemporains, avait été fort contesté de son vivant. Sans doute le public s'intéressa peu à cette publication posthume. Toujours est-il que l'entreprise n'eut pas de suite. En 1727, Edouard, pour la somme de 300 livres, céda à la Bibliothèque du Roi les manuscrits de son oncle. La Bibliothèque nationale les possède aujourd'hui. Ils comprennent vingt-huit volumes in f°, renfermant un nombre considérable de compositions de tout genre pour l'église, la chambre, le concert ou le théâtre. La plupart sont autographes; beaucoup portent diverses annotations de la main de l'auteur. L'ordre dans lequel elles ont été réunies paraît assez arbitraire, bien qu'un grand nombre

1) Tout ce que l'on sait de la vie de Charpentier est peu de chose et il est certain que ce qu'en ont dit les biographes du XVIII<sup>e</sup> siècle, La Borde et Titon du Tillet devra être précisé et corrigé en maint endroit. Voici cependant un résumé succinct de sa carrière.

Marc. Anthonie Charpentier, Parisien, serait né en 1634. Très jeune, vers quinze ans, dit Fétis, il serait allé à Rome pour étudier la peinture qu'il abandonna bientôt pour la musique. (Il est certain que la date de sa naissance et celle de son séjour à Rome doivent être retardées de quelques années: il ne peut avoir été à Rome qu'après 1660 environ.) Il y demeura trois ans (*Mercur Galant*, fév. 1681) comme élève de Carissimi. A son retour en France nous le perdons de vue tout d'abord. Il est choisi par Molière, brouillé avec Lully, pour écrire la musique des intermèdes de ses comédies. Il débute, en 1672, avec la *Comtesse d'Escarbagnas* et le *Mariage Forcé* et cette collaboration durait encore, longtemps après la mort de Molière, en 1685. Vers le même temps, sans qu'on puisse fixer la date, il entre au service de Mlle de Guise, la

semblent se suivre régulièrement à leur date. L'ensemble comporte aussi quelques lacunes, assez rares heureusement.

Je veux seulement signaler une de ces œuvres, remise récemment au jour par une exécution publique à la *Schola cantorum* de Paris. Il ne s'agit point tant ici d'en faire ressortir l'intérêt musical que certaines particularités d'écriture qui la rendent recommandable. Elle soulève aussi une question historique intéressante. On sait que la musique française, au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, fut très peu pratiquée et connue hors du royaume. Or cette pièce, composée pour un prince étranger, n'a certainement jamais été exécutée en France et son caractère, officiel en quelque sorte, permet de supposer qu'elle a été commandée au musicien. Dans une certaine mesure, elle a donc servi à faire connaître au dehors notre art national.

C'est une cantate assez étendue, à cinq voix avec instruments, écrite sur des paroles italiennes en l'honneur de Maximilien-Emmanuel, électeur de Bavière. On la trouve au f<sup>o</sup> 55 du tome VII de la collection. En voici le titre exact: «*In Lode dell' Altezza Serenissima elettorale di Massimiliano Emanuel, Duca di Baviera, Conento a cinque voci con stromenti*». Une main postérieure d'écriture très différente a ajouté, avant les premiers mots cette indication «*Epithalamio*». Indication assez inexacte: la pièce, ainsi qu'on le verra, n'ayant rien du caractère d'un épithalame et ne renfermant qu'une louange très générale du prince.

Il n'est point aisé de fixer, sinon très approximativement la date de cette cantate, encore moins de déterminer par suite de quelles circonstances Charpentier eut à l'écrire. On concevrait assez peu qu'elle fut un simple hommage désintéressé à l'Électeur, allié fidèle et malheureux de Louis XIV à la fin de sa carrière il est vrai, mais qui n'en avait pas moins été longtemps le défenseur zélé des ennemis de sa politique. Sans doute Maximilien Emmanuel a visité la France. Il y séjourna même plusieurs années, au château de Compiègne mis à sa disposition par Louis XIV, alors que chassé de ses états d'Allemagne et mis au Ban de l'Empire, il avait dû chercher un refuge en France. On le vit souvent à la Cour, bien que de grandes difficultés d'étiquette eussent rendu ses visites assez tardives. Saint Simon a noté sa grande mine, son affabilité, son goût pour les spectacles, le jeu et les soupers «avec les dames de compagnie facile et médiocre...» Toutefois sa

dernière héritière de la maison de Lorraine, pour la musique de laquelle il a écrit de nombreuses pièces, faciles à discerner dans ses œuvres par l'indication qu'il donne des chanteurs chargés des différents rôles. Il est aussi désigné pour composer la musique de la messe particulière du Dauphin. En 1683, il concourt pour la Chapelle du Roi: une maladie l'empêche de prendre part aux dernières épreuves. Une pension le dédommage et récompense ses services près du Dauphin. Peu après, il devient maître de Chapelle des jésuites de la Maison Professe, poste alors fort important. Des drames musicaux de sa composition sont représentés sur le théâtre du collège de Clermont, dirigé par ces religieux, en 1685, 1687, 1688 (*Mercurius Galant*, mars 1688). En 1698, il obtient la maîtrise de la 8<sup>e</sup> Chapelle par la protection du duc de Chartres, le futur Régent, à qui il avait enseigné la composition. Il meurt dans ces fonctions, le 24 février 1704. Charpentier a fait représenter une seule pièce à l'Opéra: *Médée* de Thomas Corneille, le 4 Décembre 1693.

On consultera sur ce musicien l'étude critique et bibliographique que lui a consacrée M. Michel Brenet dans la *Tribune de St Germain* Mars 1900. Ce travail sert de préface à la livraison des *Concerts Spirituels* publiés par la *Schola cantorum* de Paris qui renferme quelques unes de ses œuvres.



venue en France n'est que 1704, l'année même de la mort de Charpentier. Et les circonstances se prétaient alors assez peu à un chant de triomphe.

La composition est donc antérieure. Comme Charpentier, d'après le dire de ses biographes anciens, avait longtemps composé la musique exécutée à la messe du Dauphin « lorsque ce prince avait tous les jours une messe particulière, ses exercices l'empêchant de se trouver à celle du Roy »<sup>1)</sup>, comme d'autre part ce prince avait épousé, le 8 mars 1680, la sœur de l'électeur, Marie Anne Christine Victoire de Bavière, on pourrait être tenté de la faire remonter jusqu'à l'une des dix années que dura ce mariage. Toutefois, c'est peu probable. Les circonstances de la vie de Maximilien Emmanuel, combattant alors les Turcs en Hongrie et sous les portes de Vienne, faisant plus tard, vers 1689, campagne en Allemagne contre les troupes françaises, s'y prêtent fort mal. Au reste, Charpentier dès 1683 n'était plus au service du Dauphin, puisqu'en cette année il avait reçu une pension en récompense de ses anciens services<sup>2)</sup>. Et le Dauphin d'ailleurs semble s'être toujours trop peu soucié de musique pour avoir conservé des rapports avec son ancien maître de chapelle, quand ses fonctions n'eurent plus leur raison d'être.

Maximilien Emmanuel ayant depuis toujours combattu les armées françaises jusqu'à la paix de Ryswick en 1697, il est beaucoup plus probable que la cantate est postérieure à cette date. Les années où on la peut le mieux placer sont celles qui suivent immédiatement la conclusion de la paix. L'électeur de Bavière, gouverneur général des Pays Bas par délégation du roi d'Espagne depuis 1691, fait alors résidence à Bruxelles. Prince libéral et magnifique, ami des arts, habitué d'ailleurs dès l'enfance aux splendeurs de l'Opéra italien de Munich, il y tient une cour somptueuse. Il y développe le goût des spectacles et de la musique. Des fêtes brillantes, musiques solennelles, cortèges, cavalcades allégoriques furent données à l'occasion de la paix en 1698 et la cantate de Charpentier a pu trouver place dans ces divertissements. La proximité relative de Paris et de Bruxelles permet d'expliquer que son nom ait pu parvenir jusqu'à la cour du prince. Max. Emmanuel goûtait assez l'art et surtout le théâtre français. Il se peut qu'une des comédies ou tragédies dont Charpentier avait écrit les intermèdes musicaux ait été représentée par les acteurs qu'il entretenait. Charpentier, longtemps collaborateur attitré de la Comédie Française s'était fait surtout par là connaître au public; il devait être assez réputé dans ce monde spécial. En outre, dans la Chapelle de l'électeur venue en grande partie à Bruxelles, figuraient un certain nombre de musiciens français, dont Rudhart, dans son ouvrage sur la musique à la cour de Bavière, nous a laissé la liste<sup>3)</sup>.

Quoi qu'il en soit de ces conjectures que des recherches plus approfondies sinon un hasard heureux peuvent confirmer ou démentir, l'œuvre du musicien français, présente beaucoup d'intérêt. Elle est construite dans une forme que Charpentier a souvent employée dans ses divertissements, ceux par exemple

1) *Mercur Galant* (Mars 1688, p. 320).

2) *Ibid.* (Juin 1683).

3) C'est en 1692 que l'Électeur se transporte à Bruxelles, où le suit une grande partie de la Chapelle de Munich. Comme musiciens français Rudhart, cite les noms suivants: Le Coq, Pierre Fivé, Toussaint, Poulain, Danton, Remy Normand. Quelques-uns étaient au service du prince depuis assez longtemps. Cf. Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*. 1865, in 8°.)

qu'il écrivit pour la musique de M<sup>lle</sup> de Guise jusqu'en 1688. Après un prélude instrumental en plusieurs reprises, variées par l'emploi des divers instruments de l'orchestre et séparées par une reprise en *tutti*, un chœur d'entrée d'un caractère solennel dans sa première partie, plus animé, plus travaillé, plus fleuri dans la seconde, sert de prologue. Les solistes viennent ensuite: après s'être cependant fait entendre déjà entre les deux parties du chœur. Un duo en imitations canoniques pour deux soprani, un air de basse à grandes vocalises d'un goût assez italien, un trio final ingénieusement figuré: voilà leur part. La reprise du grand chœur du début sert pour la conclusion de l'ensemble.

Toute cette musique a l'éclat décoratif et brillant des œuvres italiennes de la fin du siècle, avec une facture plus ferme et plus solide. Les passages en solo accusent bien le style particulier du compositeur. Cette mélodie élégante, beaucoup plus arrêtée de contours que celle de Lully, plus rythmée, aux formes précises, un peu sèches parfois, n'appartient qu'à Charpentier. Bien mieux que dans ses œuvres dramatiques, oratorios ou pièces de concert, s'y affirme ce qui le distingue de tous ses contemporains. Sans doute est ce à son éducation et à ses prédilections italiennes qu'est due cette différence qui l'empêcha toujours d'être apprécié à sa valeur par un public dont il inquiétait les habitudes. Cependant l'italianisme qui lui fût si souvent reproché n'apparaît pas ici avec une telle évidence. Le grand chœur surtout est bien de style français et l'orchestre qui l'accompagne est traité avec beaucoup plus de soin que nulle part en Italie: plus ingénieusement même que chez Lully.

Cet orchestre est assez nombreux. Deux parties de violon, deux flûtes, deux hautbois (ou musettes) deux trompettes, timbales, basson, *violone* et *clavécin* le composent<sup>1)</sup>. Il est fort remarquablement disposé pour le temps. Les trompettes surtout sont traitées avec une aisance et une liberté dont on trouverait difficilement d'autre exemple alors. Sans doute, l'emploi de ces instruments en certaines œuvres d'église ou quelquefois au théâtre était déjà classique en France. Lully paraît être le premier qui ait songé à les unir à l'orchestre et aux voix. Mais il n'en tire que des effets assez bornés. Ici, Charpentier le dépasse de très loin. Il a presque pressenti la manière dont J. S. Bach, trente ans plus tard, les emploiera dans ses grands chœurs.

Il suffira d'avoir signalé cette œuvre curieuse sans insister d'avantage, J'ajouterai à ces quelques notes le texte complet du poème italien ainsi que l'indication des principaux thèmes traités par le compositeur.

*In Lode dell' Altezza Serenissima elettorale di Massimiliano Emanuel, Duca di Baviera Conconto a cinque voci, due soprani, contralto tenore, basso, con stromenti<sup>2)</sup>.*

1) Il est à remarquer que contrairement à l'usage français du temps dans les grands morceaux où tout l'orchestre est employé. Charpentier n'a point écrit de parties intermédiaires pour les tailles et quintes de violon.

L'orchestre n'accompagne que le chœur. Les passages *soli* sont soutenus de la basse continue avec deux violons ou deux flûtes concertantes: le trio final n'a que la seule basse continue.

2) *Prima e seconda tromba, taballi; primo violino, pira e flauto; secundo violino, pira e flauto; cembalo, violone e fagotto.*

Oh, del Bavaro soglio inclito herede  
 Maggior di tutti e non minor del padre  
 Che ne l'angusta fronde a misura comparte  
 La dolcezza e il terrore.  
 Onde nel tuo sambiante, il mondo ammira  
 Lampi di maestà, fulmini d'ira.  
 Tante stelle il ciel non ha  
 Quante glorie son in te,  
 Egual merito non v'è  
 Par valore non si da.  
 Ombre illustre e memorabili  
 Della fama inseparabili  
 Ch'all' istoria  
 Date gloria  
 Accorrete e scorgete,  
 O grandi heroi,  
 Un heroe e maggior di voi.  
 Cingon di nobil serto,  
 L'oliva, il lauro, il mirto,  
 Chi non l'honora, chi non l'adorna  
 O non vive, o non vede o non ha spirto.

Table thématique:

A. *Introduction instrumentale.*

Trompettes  
 1 et 2.  
 Flûtes.  
 Hautbois.  
 Violons  
 1 et 2.  
 Violone.  
 Cembalo.  
 Fagotto.

B. 1<sup>er</sup> Chœur.

Tromp.  
Fl. Hautb.  
Viol.

S. 1 et 2  
A.

Chœur.

T.  
B.

Viol.  
Cemb.  
Fag.

Oh del Ba - va - ro So - glio

etc.

etc.

incli - to he - re - - de

etc.

Timb.

etc.

C. Duo de Soprani.

2. Sop.

Cembalo  
e Violone.

Tan - te stel - le il ciel non ha - - - -

Deux Flûtes.

First system of musical notation for two flutes. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a supporting line with eighth notes. The lyrics "quan-te glo-rie son in te." are written below the staves.

- quan-te glo-rie son in te.

Second system of musical notation for two flutes. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff continues the supporting line. The lyrics "Tan-te stel-le il ciel non ha etc." are written below the staves.

Tan-te stel-le il ciel non ha etc.

D. *Air de Basse.*

Viol.  
1 et 2.

Basso-Solo.

Cemb. e  
Violone.

First system of musical notation for the 'Air de Basse'. It includes staves for Violins 1 and 2, Basso-Solo, and Cembalo e Violone. The lyrics "Ombr' il - lu-stri e me-mo-ra-bi - li" are written below the staves.

Ombr' il - lu-stri e me-mo-ra-bi - li

Second system of musical notation for the 'Air de Basse'. The staves continue with the same instruments. The lyrics "Ombr' il - lu-stri e me-mo-ra-bi-li del - la fama in - se - pa-ra-bi - li" are written below the staves, with "etc." at the end of each line.

Ombr' il - lu-stri e me-mo-ra-bi-li del - la fama in - se - pa-ra-bi - li etc.

E. *Trio.*

1. Sop.



2. Sop.



Basso.



Cemb. e Violone.

Reprise du 1<sup>er</sup> Chœur après le Trio.

Paris.

Henri Quittard.

## Zur Notenschrift.

Bekanntlich hat sich die Schreibkunst aus der Bilderschrift durch Hieroglyphen allmählich zu Buchstaben entwickelt, mit einem mehr oder weniger unbewußten phonetischen Ziele vor Augen.

Diesem Ziele ist die Notenschrift wohl am nächsten gekommen, denn, während man beim Anblick eines modernen Buchstabens keine Idee vom Klange erhält, ja nicht einmal aus der Gestalt erkennen kann, ob ein Vokal oder Konsonant gemeint ist, so braucht die Musik immer dasselbe Zeichen, dessen erklingende Höhe sich aus der geschriebenen Höhe ergibt; daher kommen, unter allen Schriftzeichen, die Musiknoten dem Ziele, den Klang graphisch anzudeuten, am nächsten.

Mängel der Notenschrift zeigen sich besonders in der Ungleichheit des Aussehens der Oktaven, welche, weil klangähnlich, auch graphisch ähnlich dargestellt werden sollten, so z. B. die wenigstens 15 verschiedenen A's in den fünf gebräuchlichen Schlüsseln.




Im Grunde genommen ist hier ein Rückschritt vorhanden, denn die alte Zeit kannte in Asien (Indien, China) den Vorteil gleichaussehender ähnlich klingender Musikzeichen.

Es ist meine Aufgabe, zu zeigen, daß eine Stabilität in der Bedeutung des Notenplatzes möglich ist, und zwar so, daß alle ähnlich klingenden Noten ähnlich und alle verschieden klingenden Noten verschieden aussehen werden.

### Ein sechszeiliges System.



Fügt man dem Diskant oben eine Zeile und dem Baßsystem unten eine Zeile hinzu, so werden die Noten auf denselben Linien und Zwischenräumen gleichklingenden Tönen entsprechen.

Einesteils sind jedoch mehr als fünf Zeilen für die meisten schwer zu übersehen (die Erfahrung zeigt, daß fünf schon ziemlich viel ist), anderenteils haben in diesem, wie im fünfzeiligen System nicht alle gleichbenannten

Noten dasselbe Aussehen, z. B.  sieben einander ja nicht ähnlich.

### Ein dreizeiliges System.

Um vollständige graphische Übereinstimmung zu erlangen, muß man das sechszeilige System in zwei dreizeilige Gruppen teilen. Wenn wir der Note der obersten Zeile denselben Namen ließen, welche sie im Basse hatte, also:

, im sechszeiligen System also auch a: , und folglich in

doppelt-dreizeiligem System ebenfalls a: , dann würde ein jedes der dreizeiligen Systeme genau eine Oktave umfassen,



denn jedes dreizeilige System gibt Platz für sieben Noten, und die Namenwiederholung wird auf gleichaussehenden Noten des nächsten dreizeiligen Systems stattfinden.

Um den Unterschied der verschiedenen Oktaven zu charakterisieren, müßte die untere Oktave nebenlinienartig durchbrochen, die noch tiefere Oktave mit so viel Nebenlinien versehen werden, als man gerade gebraucht; ferner müßte ebenso die unter dieser liegende Oktave mit kleinen Nebenlinien versehen werden. Im Diskantregister umgekehrt. Die Oktaven im Basse müßten mit römischen und die im Diskant mit arabischen Zahlen bezeichnet werden, jedoch mit Beibehaltung des F-Schlüsselzeichens für die kleine Baßoktave, sowie des Vio-





T. 14                      13                      12 (vom Schluß)

II

Die Violine erhält weniger Nebenlinien für die G-Saite, nämlich:

statt , und die Noten für die Flageolettöne sind leicht lesbar geworden (siehe oben). Für die Bratsche fällt der besondere Schlüssel weg, dieses Instrument fängt gleich mit einem an. Ebenso beginnt das Violoncell mit einem C und wird seine drei (eigentlich vier Schlüssel) los. Der Kontrabaß hört auf, ein transponiertes Instrument zu sein. Kein Komponist wird deshalb versucht werden, tiefere Töne vorzuschreiben als die, welche dem Instrument znkommen, was z. B. Beethoven im Gewitter der Pastoralsinfonie passierte. — Die verschiedenen Klangregister der Holzbläser ordnen sich in der Regel von c zu C, also wird eine jede dreizeilige Liniengruppe ein besonderes Register umfassen. Namentlich zeigt sich dieses bei der Klarinette, wo die orgelartigen Töne von e bis c' (auf Nebenlinien), die schalmeeartigen Töne von c<sup>1</sup>—c<sup>2</sup> (auf ein Liniensystem), die gesangähnliche von c<sup>2</sup>—c<sup>3</sup> (auf ein durchbrochenes System) und endlich die spitzen hohen Töne (wieder auf Nebenlinien) dieses am auffallendsten aufweisen.

Für die Hörner und Trompeten wird eine Gruppe von drei Linien gerade die hesten Melodietöne treffen, während das jetzige fünfzeilige System nicht ganz praktisch für jene liegt, indem der ganze Raum nicht benutzt wird und dennoch Nebenlinien für gute Melodietöne benutzt werden müssen.

So klar dieser Vorschlag zur Verbesserung des hestehenden Systems auch erscheinen mag, darf man doch nicht erwarten, daß sie jetzt durchgeführt werden kann. Sie hat mit der großen, im alten System gedruckten Musikliteratur zu kämpfen. Nur möchte ich, daß die Idee des neuen Systems ausgesprochen würde, damit sie zur allgemeinen Kenntnis gelangt und eventuell in späteren Zeiten eine Verwirklichung erwarten kann<sup>1)</sup>.

Kopenhagen.

Thorald Jerichau.

1) Um zu beleuchten, wie das neue System in der Praxis sich zeigen wird, füge ich als Beispiel den Anfang eines Präludiums von Chopin bei.

Chopin „Prelude“ Op. 24 N<sup>o</sup> 23.

(fünfzeilig)

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a whole note chord and a half-note melody. The second system continues the treble staff's eighth-note pattern and the bass staff's half-note melody. The third system shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a whole note chord and a half-note melody. The fourth system continues the treble staff's eighth-note pattern and the bass staff's half-note melody. The fifth system shows a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with a whole note chord and a half-note melody. The score is marked with 'u. s. w.' at the end of the fifth system.

Vergleiche die Unähnlichkeit der ähnlich klingenden beiden obersten und beiden untersten Takte.

(dreizeilig mit Wechsel der Oktavenbezeichnung)

The musical score is presented in five systems, each containing three staves. The notation is in G major (one sharp) and 2/4 time. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The systems are labeled with Roman numerals I, II, and III, indicating different octaves. The first system is labeled I, the second II, the third III, the fourth II, and the fifth I. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Vergleiche die Aehnlichkeit der ähnelnd klingenden beiden obersten und beiden untersten Takte

The musical score consists of five systems, each with three staves. The notation is highly graphic, using various line styles, slurs, and dynamic markings to represent musical ideas. The key signature is one flat (B-flat). The systems show a progression of musical themes, with some measures featuring triplets and other complex rhythmic patterns. The notation is written in a style that emphasizes the visual shape of the notes and rests.

Vergleiche die Aehnlichkeit der ähnlich klingenden beiden obersten und beiden untersten Takte.

## Regarding Carillons.

At the outset it would be well to understand that the satisfactory musical tone of a bell is entirely dependent upon the perfect accord of its harmonic tones. Every good bell should contain at least 5 notes in perfect tune with each other, — 3 octaves, a perfect fifth, and a minor third. Thus:—



The finest bells in existence have this series of tones in perfect tune. After a bell is designed and cast it has to be tuned (by taking out thin slices of metal from the inside circumference at the point struck by the clapper), and the greatest masters of bell-founding, such as Hemony, Dnmery, Van den Gheyn, etc., tuned all the notes mentioned in each bell, — except of course in the very small ones, wherein the higher tones cannot be distinguished by the ear. The art of tuning all these bell-tones seems to have been lost for almost two centuries, as generally speaking bell-founders now tune only 2 out of the 5. In England Messrs. Taylor of Loughborough in Leicestershire are an honourable exception to this last remark.

A comparison between bells in England and on the Continent may also be made. In England bells are hung principally for "change-ringing", where the bells are swung; and the musical qualities of the bells have in consequence in some respects deteriorated. In the first place the form of the bell has been altered, so that it may be more easily manipulated in the change-ringing, and the result has been to upset the series of bell-tones. In the second place the construction-scale used for bells intended for change-ringing differs much from that used for bells which are hung "dead", i. e. fixed for chimes or carillons. The following table of the weights of 12 bells in the two cases will indicate the great difference as to size, thickness, etc.:—

For Change-Ringing			For Carillons		
6 cwt	0 qrs	G	1 cwt	2 qrs	G
6 "	11 "	F	2 "	0 "	F
6 "	2 "	E	2 "	2 "	E
7 "	1 "	D	3 "	2 "	D
8 "	0 "	C	5 "	0 "	C
9 "	0 "	B	6 "	0 "	B
11 "	0 "	A	8 "	2 "	A
13 "	0 "	G	11 "	3 "	G
17 "	0 "	F	16 "	0 "	F
20 "	0 "	E	20 "	0 "	E
28 "	0 "	D	28 "	0 "	D
40 "	0 "	C	40 "	0 "	C

On the Continent the carillons play principally on the smaller bells, and nearly always in 3, 4 or more parts; and as the bells number anything from 30 to 60, the compass is an extended one and for the most part chromatic. In England, chimes (where such are employed) play melody only, and that on sets of bells which are very heavy compared with those used for the same purpose on the Continent, — e. g. at Manchester Town Hall the smallest bell used in the chimes weighs  $6\frac{3}{4}$  cwt., and the largest over 5 tons. Melodies played on such bells are not as satisfactory musically as when played upon bells of less weight, because under the latter conditions the pitch of the notes is so much higher that there is less interference between the tones.

There is not the slightest doubt that carillons are very ancient. The Chinese seem to have anticipated the possibilities of the modern carillon thousands of years ago. From MSS. of the 10th and 12th centuries we obtain detailed instructions as to the disposition of 9 notes to the octave, the extra note to the major scale being the minor seventh. The perfecting of the art of bell-founding and the constructing of carillons took place in the 15th, 16th, 17th, and 18th centuries. Dunkerque had a carillon in 1437, Alost in 1487. The cathedral at Antwerp in 1540 had one of 60 bells, and Bruges in 1675 possessed one of 42 bells. As far as I have been able to ascertain there are roughly speaking upwards of 130 carillons of importance in Belgium, Holland and the North of France, all constructed during the past 300 years. This alone shows how extremely popular the music of the bells has been and is. Here it might be pointed out how truly democratic this institution is. Both poor and rich share alike in the enjoyment of the music played upon the bells, and this no doubt in a very great measure conduces to their continued popularity.

To come to my immediate subject, or the machinery of modern carillons. In many instances they are played by mechanical means, or weights and barrels, and are nothing more or less than what are called in England chimes; these need not be further described. In some cases also they are played from a small key-board like that of the pianoforte, in which case the key merely releases the mechanism which causes the clapper or hammer to strike the bell, and consequently there is no such thing as expression possible, as the tone is produced by purely mechanical means over which the key has no control; this kind of movement resembles in some ways the pneumatic action used in organs, the key in both instances merely starting the mechanism with which it is connected. In their highest form however, regarding which the present notes are made, carillons are played direct by substantial claviers arranged on the same principle as the manuals and pedals of the organ. The manual keys are of oak. They are round, being about  $2\frac{1}{4}$  inches in diameter. There are 2 rows of them; the upper representing the black notes of the ordinary key-board, projecting  $3\frac{1}{2}$  inches, the lower, corresponding to the white notes, projecting  $6\frac{1}{2}$  inches. The keys are far enough apart to allow the player to strike each key without fear of touching those next to it, and go down to the depth of  $2\frac{1}{2}$  inches. The keys of the upper row are a little shorter than those of the lower, to facilitate the execution of rapid passages etc. The pedals are from 1 to  $1\frac{1}{2}$  octaves in compass, and are connected with the keys so that the lower notes can be played by both keys and pedals. The upper row of pedals projects 4 inches, and the lower  $8\frac{1}{2}$  inches. This pedal-board is a necessity because the larger

bells require so much more force to bring out their tone, and the clappers are so much heavier and demand a considerable expenditure of energy to move them. The pedal clavier also greatly increases the musical resources of the instrument and permits the music to be played in three or more parts. The keys are struck with the closed hand, the little finger being protected with a leather covering to prevent injury when playing. As the leverage of the key has to move the weight of the clapper, which in the large bells is very considerable, and as the amount of force with which the key is struck of tone produced depends entirely upon the amount of force with which the key is struck, it will easily be understood that carillon-playing requires a great deal of strength as well as celerity and skill. Sometimes the whole hand is covered with a kind of glove made of leather or other material. Great dexterity of hand is essential, as much of the playing is done with a kind of tremolando in which the keys are played from the wrist and elbow. Scales and arpeggios are managed by a constant crossing of the hands. The connection between the key and the bell-clapper is exactly the same in principle as the tracker-action used in organs; iron levers, squares and wires being used in the place of the wooden materials of organ-building. On the clappers of the smaller bells springs are fixed, to bring them back into their original position quickly after striking. In the larger bells the clappers are too heavy for this arrangement. They have a simple appliance consisting of a chain, which is attached to the clapper, and passed over a pulley; a weight is fixed to the other end of the chain sufficiently heavy to bring the clapper within a very short distance of the bell, so that the key has only to upset the balance between the weight and the clapper. The mechanism connected with each key is fitted with an adjustable screw-plate, by which the tension can be regulated to a very great nicety, and the touch adapted to the requirements of the player. The clapper can be brought just as near to the bell as is necessary to get the proper amount of tone from it, and to make the key absolutely responsive to the touch of the player, affording facility in rapidity of execution etc.

The bulk of carillon-playing is, as already said, done on the smaller bells, with only the occasional use of the larger ones. There are very potent reasons why this should be so: — first, the small bells are more easily manipulated, secondly the effect of chords is much more satisfactory on them, due to the fact that in large bells the harmonic tones are very prominent and frequently interfere with each other when sounded together in a very disagreeable manner. This is not the case with the smaller bells when used in combination, as their harmonic tones are too high in the scale of sounds to inconvenience the ear. Chords generally speaking are most satisfactory when played arpeggiando. Chromatic and diatonic scale passages can be rendered at almost any speed and are most effective. When playing in 3 or more parts, the greatest care is necessary as to the disposition of the different notes of the chords, the best effects being obtained by keeping a wide interval between the low note and the note next above it. The most intense crescendo and the most delicate diminuendo are possible.

Some writers have mentioned the necessity of a means of damping the bells, so that their tones should not interfere with each other. I must say that in all the carillons I have heard played by an expert performer I have never felt such a necessity. In fact, the effectual damping of bells is prac-

tically an impossibility, and is not required or desired if the bells are properly treated. After all, the intensity of vibration in any of the bells is never very great. With the smaller bells the sound is quickly effaced, so much so that when the effect of sustained chords is desired it is obtained by a rapid tremolando, very much the same as in pianoforte playing.

Music in two or three parts is best suited for carillon playing. In many instances mechanical carillons play chords in four or more parts, but in my opinion the effect of these is not so satisfactory, from a musical point of view, as when fewer notes are used in open or extended positions, according to the part of the clavier in which they are played. In addition to all these considerations, the greatest discretion must be used in the selection of music for such a purpose. I have only been able to find three composers who have written music specially for carillons. These are Pothoff (born 1726) of Amsterdam, Van den Gheyn of Louvain (born 1721, died 1785), and J. A. H. Wagenaar sen. of Utrecht, all of whom were organists.

Tunbridge Wells.

W. W. Starmer.

## Musikberichte.

**Basel.** II. Saison-Bericht. Das Haupterlebnis dieses Musikwinters war die Auf-  
führung sämtlicher Sinfonien von Beethoven. Ihnen wird sich im Frühjahr noch  
die Missa solemnis anschließen. Wir hatten ferner einen Beethovenabend des Joachim-  
Quartetts, und auch sonst noch war der Name des Meisters vertreten mit Kammer-  
musikwerken, Liedern usw., so daß wir geradezu von einem Beethovenjahr reden  
können. Solche Einheitlichkeit ist erfreulich; sie wurde namentlich dadurch ermöglicht,  
daß die Leitung unserer großen Konzertsinstitute der Allgemeinen Musikgesellschaft  
und des Gesangsvereins in den gleichen Händen, des Herrn Kapellmeister Suter, liegt.  
War hier Zusammenhang im großen, so wurde bei den Sinfoniekonzerten wenigstens  
nach Einheitlichkeit der Programme im einzelnen gestrebt. Ein Abend war den  
deutschen Dramatikern Gluck, Mozart, Weber, Wagner, ein anderer den Romantikern  
Schumann, Mendelssohn, Reinecke, ein dritter modernen Komponisten österreichischer  
Abstammung, Dvořák, Wolf, Hausegger gewidmet. Besonders hervorzuheben ist ein  
Konzert des Gesangsvereins, das drei kleine Chorwerke bot: »Gruppe aus dem Tartarus«  
(Schiller) von W. Courvoisier, »Charons Nachen« (J. V. Widmann von Andreae und  
»Der zufriedengestellte Aeolus« von S. Bach. Ein einziges Band lag hier in den  
Dichtungen, die alle, freilich in sehr verschiedenartiger Weise, antike Stoffe behandeln.  
Courvoisier ist ein junger Basler, der vor noch nicht allzu langer Zeit den Beruf eines Arztes  
mit dem des Musikers vertauscht hat; seine Komposition verrät einen Künstler, der  
weiß, was er will und eindringlich zu charakterisieren versteht. »Charons Nachen«  
des bereits in weiteren Kreisen bekannt gewordenen jungen Züricher Dirigenten Andreae  
ist im einzelnen noch ungleich, aber sehr talentvoll und vielversprechend, mit originellen  
Ansätzen und fein poetisch instrumentiert. »Der zufriedengestellte Aeolus« wurde bei  
der ersten Aufführung konzertmäßig, bei einer zweiten, anlässlich eines Gesellschafts-  
abends, aber szenisch, in Kostüm, aufgeführt, ebenso wurde da noch die Kaffee-Kantate  
geboten. Wenn es sich auch nicht darum handeln kann, die dramatischen Scherze  
Bach's allgemein als Opern wieder einzuführen, so waren diese Versuche doch von  
großem Reiz, weil sie interessante und auch das Auge erfreuende farbenprächtige



Kulturbildchen boten. Bemerkenswert waren sie auch dadurch, daß der Continuo auf einem Clavizymbel aus dem Historischen Museum in Basel ausgeführt wurde; ganz stilgetreu spielte es Kapellmeister Suter selbst. Für mich hat der Versuch das eine sicher ergeben, daß die Stärke des Clavizymbeltones aneh für unsere großen Konzertsäle vollständig ausreichend ist; er ist eben viel durchdringender, als der des Pianofortes. Bedenken könnte viel eher die stete Gleichmäßigkeit des Tones erregen, man wird jedenfalls auf Instrumente halten müssen, bei denen dynamische Schattierungen durch Register möglich sind. Wichtig ist ferner, daß der Spieler nicht nur Akkorde, sondern dem Instrument entsprechende Figuration gibt, erst dann kommt der besondere Reiz des Klanges zum Vorschein. Doch soll hier nicht die ganze Cembalofrage aufgerollt werden, wichtiger als langes Gerede scheint es mir zurzeit zu sein, daß zahlreiche praktische Versuche namentlich auch mit neu konstruierten Instrumenten angestellt werden.

In den Kammermusik-Konzerten kam mit Fug und Recht mehrfach unser einheimischer Hans Huber zu Wort; aber nur mit schon bekannten Werken. Reger's Violinsonate in C-dur op. 72 führte der Komponist selbst mit Martean vor, des gleichen D-moll-Streichquartetts bot die hiesige Vereinigung der Herren Konzertmeister Kötscher, Wittwer, Schaeffer und Treichler. Nur privaten Charakter trug eine wegen ihres historischen Programms, hier aber doch zu erwähnende Aufführung, die unter Leitung von Hans Huber ein Mitglied der IMG., Herr E. His-Schlumberger, veranstaltete. Sie bot Concerti grossi von Torelli, Corelli und Leo, eine Suite von Schein, Ricercar a 8 von Andrea Gabrieli, Trios von Fasch und Gluck, Gesänge von A. Scarlatti. Schon im letzten Jahr hatte eine ähnliche Aufführung stattgefunden, bei der namentlich Dall'Abaco und Stamitz vertreten waren. K. Nef.

Berlin. Königliches Opernhaus. Am 14. April ist Humperdinck's seit langem mit Spannung erwartete komische Oper »Die Heirat wider Willen« mit entschiedenem Erfolg in Szene gegangen. Man wird es begreiflich finden, daß der gefeierte Komponist von »Hänsel und Gretel« für seine zweite Oper nicht wieder einen Märchenstoff gewählt hat; aber daß seine Wahl auf einen französischen Lustspielstoff gefallen ist, daß er, ein Wagnerianer reinster Sorte, eine Spieloper alten Schlages mit Dialog komponiert hat, wird immerhin Verwunderung erregen. Den Stoff zur »Heirat wider Willen« hat Humperdinck nach einer Version: seine Gattin dem 1843 im Druck erschienenen fünftaktigen Lustspiel des älteren Dumas »Les demoiselles de St. Cyr« entnommen, das vor mehr als einem Jahrzehnt auch der wenig bekannt gewordenen Operette von Rudolf Dellinger »Die Fräulein von St. Cyr« zugrunde gelegt worden ist. Humperdinck folgt seiner Vorlage nichts weniger als sklavisch; er hat nicht bloß die erste recht lustige Hälfte des zweiten Aktes, die in der Bastille spielt, selbständig gedichtet, sondern die Handlung recht geschickt in drei Akte zusammengezogen, die Charaktere der Personen, denen er meist andere Namen beigelegt hat, bestimmter und schärfer gekennzeichnet und ganz prächtige Rollen geschaffen. Das Textbuch ist auf jeden Fall hübsch ausgeführt, das Sujet für eine feine komische Oper recht passend.

Der Inhalt der zu Beginn des 18. Jahrhunderts spielenden Oper ist folgender: Bei einem Schnelst des von Frau von Maintenon gegründeten Fräuleinstifts zu St. Cyr hat sich Graf Montfort, ein richtiger Don Juan, in Hedwig von Merian verliebt und auch auf sie Eindruck gemacht. Zwar wagt das schwärmerisch veranlagte junge Mädchen nicht, einen für sie hinterlegten Brief des Grafen zu öffnen, doch tut dies an ihrer Statt ihre muntere, heiterlustige Freundin Luise. Diese empfängt auch den Grafen, sucht ihn in seiner Neigung für Hedwig zu bestärken und bewilligt ihm in deren Namen ein Stelldichein, falls auch sie dabei sein darf. Um die lästige Aufsicht los zu werden, bestimmt Montfort seinen gerade des Wegs kommenden Freund, den reichen Generalpächterssohn Duval, Luise an sich zu nehmen; dabei soll dieser gleich darauf auf Wunsch seines Vaters mit einer adeligen Dame getraut werden. Das Stelldichein geht in der Dunkelheit vor sich: Duval macht Luise eifrig die Cour, Montfort nicht minder Hedwig, aber plötzlich werden sie verhaftet. Die schlaue Luise hatte nämlich (was erst zum Schluß aufgeklärt wird), weil sie dem Grafen nicht traute, Frau von Maintenon ins Geheimnis gezogen, um Hedwig zur Ehe zu verhelfen. Zu

Beginn des zweiten Aktes finden wir die beiden Freunde in der Bastille in sehr mißmutiger Stimmung: durch Gefängnis und Hunger sollen sie gezwungen werden, die beiden Fräulein von St. Cyr zu heiraten. Trotzdem Duval die vom Vater ihm bestimmte Braut sitzen lassen muß, entscheidet er sich im Hinblick auf die in Aussicht gestellten kulinarischen Genüsse eher zur Heirat mit Luise, als Montfort in den Ehebund mit Hedwig willigt, von der er sich getäuscht glaubt. Als diese nach der Trauung ihm liebend naht, stößt er sie zurück und bestimmt Duval, auch Luise zu verlassen und mit ihm nach Spanien zu dem ihn befreundeten jungen König Philipp, dem früheren Herzog von Anjou, zu gehen. Der dritte Akt spielt auf einem Fest am spanischen Königshofe, von wo sich aber sowohl der König wie Montfort und Duval nach Frankreich zurücksehnen, doch ist letzteren beiden die Rückkehr durch Frau von Maintenon versperrt. Zwei maskierte Damen werden vom französischen Gesandten eingeführt; sie sollen, wie den beiden Freunden anvertraut wird, im Auftrage der Maintenon den Einfluß einer Spanierin beim König brechen. Ein Lied, das die eine singt, erinnert Montfort an das Schulfest zu St. Cyr und damit an Hedwig. Während eines Menuetts, das er und Duval mit den beiden Damen tanzen, entpuppen diese sich als die beiden Fräulein von St. Cyr. Hedwig gibt Montfort seine Freiheit wieder, Luise teilt ihm seine Begnadigung auf Hedwig's Veranlassung mit, sowie daß sie, nicht Hedwig, die Heirat wider seinen Willen in Szene gesetzt habe, wodurch sie selbst wider Erwarten zu einem Mann gekommen sei. Montfort, der im stillen Hedwig liebt, gerät bei der Wahrnehmung, daß für sie der König erglüht, außer sich; er fordert von ihm gebieterisch sein Weib, soll infolgedessen gefangen gesetzt werden, wird aber auf Hedwigs Bitten begnadigt und kehrt mit ihr, sowie mit Luise und Duval, die sich mittlerweile auch gefunden, vergnügt nach Frankreich zurück.

Schon aus dieser knappen Inhaltsangabe ersieht man, daß der Stoff gar nicht anders als in den Formen der alten Spieloper behandelt werden konnte. Wohl aber war es möglich, in der musikalischen Ausführung auf Wagner's Bahnen zu wandeln. Und dies hat Humperdinck auch getan: wie im Wagner'schen Musikdrama hat er auch in seiner komischen Oper die Leit motive und deren sinfonische Behandlung im Orchester beibehalten. Er hat übrigens darin schon einen Vorgänger: Anton Urspruch hat in seiner komischen Oper »Das Unmöglichste von allem«, die leider wegen ihrer großen Schwierigkeit?) in unserem Königl. Opernhause bisher nicht zur Aufführung gelangt ist, denselben Weg eingeschlagen. Natürlich kann diese Art der Orchesterbehandlung nur ein Meister der Instrumentations- und Satzkunst erfolgreich durchführen, ohne in die Gefahr zu kommen, die dem Lustspiel angemessenen d. h. leicht gewiegten Melodien der Singstimmen zu erdrücken. Schon im »Hänsel und Gretel« ist die Orchesterbehandlung und Kontrapunktierkunst Humperdinck's das Entsetzen jedes Kenners, trotzdem sie mitunter etwas schwerfällig ausgefallen ist. Eine noch weit glücklichere Hand hat er unstreitig in der »Heirat wider Willen« gehabt: die feine kontrapunktische Filigranarbeit des Orchesters, in dem namentlich die Mittelstimmen ganz herrlich behandelt sind, ist wahrhaft mustergültig.

Auch in musikalischer Hinsicht sind die Personen, vor allem Luise und Duval, sehr glücklich charakterisiert, sogar der König, der im Schlufakt seine exponierte Stellung beklagt und sich nach einem liebenden Herz sehnt. Die Leit motive sind nicht gerade hedendend, aber immer sehr entwicklungsfähig. Eine offizielle Zusammenstellung der Hauptthemen (wie der Klavierauszug im Verlag von Max Brockhaus in Leipzig) verzeichnet nicht weniger als 35; darunter »Montfort's Junggesellenzeit«, »Duval's Vorliebe für leibliche Genüsse«, »das Eheparadies«, »die Königswürde«. Das Trompetensignal der Wache der Bastille deckt sich mit einem Themateil aus Strauß' Sinfonia domestica. Das »die Heirat wider Willen« kennzeichnende Thema besteht in drei Quintenfolgen. Die schönste Verarbeitung hat unstreitig das sogenannte Ehe-thema erfahren; es wird auch zu einem großen sinfonischen Zwischenspiel verwendet, das die Heiratszeremonie darstellen soll und die Verbindung zwischen den beiden Bildern des zweiten Aktes (Bastille, Montfort's Wohnung) bildet. Besonders häufig erscheint auch das Thema »Hedwig's erwachende Liebe«. Daß Humperdinck das Orchester sehr farbenprächtig behandelt, daß alles famos klingt, braucht eigentlich

kaum betont zu werden. Eine gewisse Gleichmäßigkeit der meist diskreten Instrumentierung macht sich kaum störend geltend. Sie veredelt sogar die Melodik, welche, dem Stoffe entsprechend, einen starken Strich ins Operettenhafte und damit mitunter auch ins Triviale hat. Doch da das leichte Genre durchaus seine Berechtigung hat, so können wir uns nur über den reichen Segen an hübschen, leicht ins Ohr fallenden, teils lustigen, teils auch gefühlvollen Melodien freuen, der über die »Heirat wider Willen« ausgegossen ist. Einzelne Melodien dürften bald populär werden; so gleich der durch hübsche Übergänge ausgezeichnete Chor der Stiftsfrauleins, der das Werk eröffnet, Luisens Gavotte: »Kommt daher ein Edelmann«, der Brief Montforts, den Luise vorliest (darin das rhythmisch veränderte Zitat aus Don Juan: »Reich' mir die Hand«), Duval's lustiges Auftrittslied, das Liedchen des Bastillengouverneurs: »Andere Männer müssen werben«, Montfort's Gesang »Leichtes Spiel war mir die Liebe« im zweiten Akt, Luisen's hübscher Walzer: »Offen und frei will ich gestehen« und das Schlußquartett des zweiten Aktes in Walzerform, endlich das im alten Stil gehaltene Menuett des Schlußaktes und das gleichfalls antikisierende Lied, das Hedwig mit Begleitung von Spinett, Oboe und Bratsche singt. Damit ist freilich die Liste der hübschen Nummern noch lange nicht erschöpft, da in dem Werke, dem eine Ouvertüre fehlt, eigentlich alles sehr ansprechend ist. Wer Reminiszenzenjäger ist, wird ohne Mühe gewisse kleine Anleihen herausfinden, die Humperdinck bei Wagner (das Motiv des Königs erinnert z. B. stark an das Gibichungenmotiv; Tristan, Meistersinger, Cornelius (Barbier von Bagdad), d'Albert (Ahreise) und bei dem Komponisten von »Hänsel und Gretel« (namentlich in der Hymne Hedwig's zum Preise des Königstums im dritten Akt) gemacht hat. Geben wir dies auch zu, so bleibt doch noch eine solche Fülle selbständiger Erfindung übrig, daß man über jene Anleihen getrost hinwegsehen wird. Wenn in der Erfindung mitunter die dem Stoff entsprechende Pikanterie vermißt werden kann, wenn Humperdinck's Humor von böswilligen Kritikern vielleicht bisweilen philiströs genannt werden dürfte, so möchten wir doch unsere Freude darüber aussprechen, daß ein deutscher Komponist der Opernbühne wieder einmal ein derartig feines musikalisches Lustspiel geschenkt hat. Wenn auch »Die Heirat wider Willen« wohl nicht dasselbe Glück wie »Hänsel und Gretel« beim großen Publikum machen wird (der feingebildete Kenner wird erstere vielleicht sogar noch höher bewerten), so bezweifle ich nicht, daß sie über alle Bühnen gehen und sich für lange Zeit auf dem Spielplan erhalten wird.

Die Aufführung des nicht leichten Werkes war von Dr. Richard Strauß aufs beste vorbereitet; hervorragend gut waren die lustigen Partien der Luise und Duval's durch Frau Herzog und Herrn Hoffmann besetzt. Der Komponist wurde nach Gebühr gefeiert.

Erwähnenswert sind noch die Neueinstudierungen von Mozart's »Cosi fan tutte« und Weher's »Euryanthe« (leider nicht in Mahler's Neubearbeitung), sowie ein Gastspiel der jugendlichen dramatischen Sängerin Marga Burchardt aus Schwerin.

Das Theater des Westens erzielt mit Wolf-Ferrari's »Neugierigen Frauen«, die schon mehr denn 50 mal gegeben sind, noch immer volle Häuser. Infolgedessen bewegt sich das sonstige Repertoire in ganz ausgetretenen Gleisen. Daß Opern wie »Don Juan«, »Der Prophet«, »Die Afrikanerin« Sonntags nachmittags gegeben werden, wirft gerade kein gutes Licht auf die künstlerische Leitung dieser Bühne. Um einer kontraktlichen Abmachung zu genügen, wurde am 28. Februar nachmittags das lyrische Drama »Pergolese« eines jungen Italieners Guglielmi zum überhaupt erstmalig aufgeführt, und zwar recht schlecht. Wenngleich die gesamte Kritik gegen dieses Vorgehen der Theaterdirektion, das einer Hinschlachtung des Werkes gleichkam, protestierte, so lehnte sie es doch fast einstimmig ab, meines Erachtens mit Unrecht: bei einer besseren Aufführung würde das Werk, das zum mindesten als eine starke Talentprobe eines begabten Anfängers angesehen werden muß, sicherlich einen besseren Eindruck hinterlassen haben. Eine Operette »Die Liebesfestung« von Bogumil Zepler, Text von Hans Brenner und Erich Urban, von der man sich viel versprach, verschwand nach wenigen Aufführungen.

Das Nationaltheater scheint die Aufführung der versprochenen Novitäten, also

auch von Siegfried Wagner's »Kobold« aufgehen zu haben, und beschränkt sich auf alte bewährte Werke. — Am 1. Mai wird Ernst von Wolzogen ein neues Operunternehmen eröffnen, das im wesentlichen komische Opern moderner Komponisten herausbringen will.

Wilh. Altmann.

Konzert. Die Barth'sche Madrigalvereinigung veranstaltete ihr zweites Konzert am 7. April. Zu loben war wiederum die sorgfältige, sichere, musikalisch verständige Art des Vortrags. Freilich fehlte es auch nicht an Angriffspunkten für Einwendungen. Schon durch die Art der Aufstellung seines Programms bringt sich Herr Barth um die schönsten Wirkungen. Seinen Programmen fehlt es nicht an Mannigfaltigkeit, nur daß er diese an falscher Stelle anwendet. Er sollte darauf sehen, daß Abwechslung in Klangfarben und Steigerung im Klange erreicht werden durch geschickte Gruppierung von Stücken für verschiedene Stimmungsgattungen, daß etwa vierstimmigen Stücken gelegentlich sechs- bis achtstimmige entgegengesetzt werden, oder auch einmal ein dreistimmiges, daß gelegentlich ein Stück nur für hohe Stimmen gesungen wird u. dgl. Anstatt dessen hörte man den ganzen Abend sämtliche neun Sänger ununterbrochen singen, so daß keinerlei Abwechslung der Klangfarbe eintrat. Für die Mannigfaltigkeit meinte Herr Barth damit genug getan zu haben, daß er hinter eine Gruppe tieferster geistlicher Gesänge eine Reihe lustiger Lieder setzte, was nicht gerade für feinsten Geschmack zeugt. Was die Auffassung und Ausführung betrifft, so hätten viele der Stücke noch bedeutend größere Wirkung machen können. Das herrliche »Soave fia il morir« von Palestrina wurde in zu langsamem Zeitmaß gesungen und ließ, besonders gegen den Schluß hin, Intensität des Ausdrucks vermissen. Von dem kunstvollen Aufbau von de Orto's »Agnus Dei« konnte der Zuhörer kaum etwas merken. In dem Passionsstück des Ingegneri »Tenebrae factae sunt« wäre es angemessener gewesen, den Höhepunkt nicht auf die Stelle »exclamavit voce magna« zu verlegen, die doch eigentlich noch zur Exposition gehört, sondern auf die Worte Christi: »Deus meus, utquid me dereliquisti«, die im Mittelpunkt der Komposition stehen. Die weltlichen Lieder wurden alle ziemlich gut vorgetragen, ohne daß eines kündende Wirkung gemacht hätte. Das kleine Stückchen »Sola soletta« von Girolamo Conversi z. B., kann solche Wirkung hervorbringen, wenn es so fein gesungen wird, wie der Kopenhagener Cäcilienchor es tat. »Il bell' humore« von Gastoldi haben wir schon so oft gehört, daß es nunmehr auf den Programmen ein minder stetiger Gast zu sein brauchte.

Zum ersten Male ließ sich hier ein holländischer *a cappella*-Chor aus dem Haag hören, unter Leitung von Herrn Prof. Arnold Spoel. Die Leistungen des Ensemble sind zwar tüchtig, was das Gesangliche angeht, doch stehen sie nicht auf einer besonders hervorragenden Stufe. Zudem waren die Programme nicht mit besonderem Feingefühl für Stil und Geschmack aufgestellt. Man hörte alles mögliche durcheinander, geistliche Stücke alter Meister, alte niederländische Volksweisen in neuen Bearbeitungen, galante französische Liedlein, Kompositionen von Loewe und Alexander Ritter, von Frä. Catharina van Rennes und Cornelia van Oosterzee nsw.; alles ohne ersichtlichen Plan nebeneinandergestellt. Das Hauptgewicht war auf niederländische Kompositionen gelegt, was ja durchaus zu loben ist. Wieviel schöner und eindrucksvoller hätten die Konzerte jedoch sein können, wenn aus dem reichen Schatz der alt-niederländischen Meisterwerke reichlicher geschöpft worden wäre. Es wurden allerdings etliche Stücke von Sweelinck, Clemens von Papa, Arcadelt gesungen; doch hätte ich gern vielmalsviel ähnlicher Musik gehört und dafür auf all den Rest verzichtet. Die niederländischen Volkslieder sind hier z. T. schon sehr gut bekannt, sie waren überdies durch die Bearbeitungen sehr modernisiert worden, und neuere Chorlieder hören wir von vorzüglichen einheimischen Chören in reicher Fülle. Ein einziges Konzert von hervorragend künstlerischer Qualität hätte größeren Eindruck gemacht als die drei Konzerte der holländischen Vereinigung, zumal da das Repertoire nur für zwei Abende reichte und der dritte mit Wiederholungen aus den zwei ersten Programmen ausgefüllt wurde. Es seien noch diejenigen älteren Werke genannt, die mir ganz besonders wertvoll zu sein scheinen: Sweelinck's Psalm 118 und 138, Arcadelt's »Ave Maria«, Clemens von Papa's: »Entre vous filles« schon von Ambros hoch gepriesen! und

etliche reizende französische Liedlein aus dem 17. Jahrhundert, »Brunettes« (ou petits airs tendres) benannt, erschienen bei Christoph Ballard 1704 und 1711.

H. Leichtentritt.

**Leipzig.** Der Monat März bescherte uns im Theater wieder einmal eine Novität, Heinrich Zoellner's »Faust«. Es ist dies zwar kein neues Werk, denn es erlebte vor etwa zwanzig Jahren seine Uraufführung in München, ging dann noch über verschiedene Bühnen, wurde aber, wie es so zu gehen pflegt, überall vergessen, nur vom Komponisten nicht, der es dieses Jahr wieder hervorsuchte und die Genußtuung hatte, seinen »Faust« wieder aufgeführt zu sehen. Viele Worte braucht man nicht an das Werk zu wenden. Zoellner ist ein Komponist, der vor den höchsten Aufgaben nicht zurückschreckt, wenn er einen gangbaren Stoff vor sich hat. Hier handelt es sich um Goethe's »Faust« erster Teil, der in seinem Wortlaut völlig unangetastet blieb, selbstverständlich aber viele Streichungen erfahren mußte. Diese sind teilweise mit Glück vollzogen, andertheils aber derartig, daß sie Material zur Psychologie des Komponisten bringen. So sind im zweiten Akt die im Interesse des Musikdramas höchst nebensächlichen Szenen vor den Stadtmauern in ihrer ganzen Breite beibehalten, wohl einzig aus dem Graude, weil der Komponist sich derartige Volksszenen mit allem, was drum und dran hängt, nicht entgehen lassen wollte. Das ist aber nichts anderes als antiquierte Opernmanier, mit der man teilweise schon vor Wagner aufzuräumen begonnen hatte. Vollends nach Wagner sollte man sich über Episoden klar geworden sein. Die Musik bietet in den ersten Akten wenig, sie hebt sich aber mit der Handlung, der vierte Akt, und besonders die Kerkerszene, enthält ganz bedeutende Momente. Angesichts solcher Stellen muß man sagen, daß der Komponist in seinen späteren Werken nicht das gehalten hat, was er zu werden versprach.

Eine der interessantesten Darbietungen in der ganzen Saison verschaffte der Schillerverband deutscher Frauen mit der szenischen Aufführung von Händel's »Acis und Galatea«. Außerlich hat Händel und gerade dieses Werk mit Schiller recht wenig zu tun; man braucht aber einzig an die Verwendung des Chores in dem Händelschen Werk zu denken, und man hat eine Reihe der interessantesten Beziehungen. Die Wirkung des Chores wurde aber gerade durch die szenische Aufführung ins rechte Licht gesetzt. Es läßt eine ganz eigenartige Wirkung aus, wenn der Chor das Unglück der beiden Liebenden voraussieht und sie beklagt, die man harmlos auf der Bühne spielen sieht. Das sind dramatische Wirkungen im Sinne der alten Tragödie, oh es sich um ein Schüfferspiel oder einen wichtigen dramatischen Stoff handelt. Ein Schiller wäre von diesem Werk mächtig angezogen worden. Der Chor ist auch sonst auf das prächtigste verwendet; die große Ausdehnung des ersten Chores erhielt seine Erklärung für mich zum erstenmal durch die szenische Aufführung. Während des Gesanges wurden sinnvolle Reigen von Nymphen und einigen Fauns auf der Bühne getanzt, wozu noch bemerkt werden kann, daß die Tanzkunst der Miss Duncan bereits einige Wirkung ausgeübt zu haben scheint. Diese Szene, unterstützt durch sehr sinnvolle Dekorationen, entsprach in ihrer Vereinigung sämtlicher Künste durchaus dem Wesen des Gesamtkunstwerkes, das ja ebensowenig etwas prinzipiell Neues ist wie so viele andere Dinge auch. Die Aufführung des Pastorales wäre in der teilweise vollendeten Weise nicht möglich gewesen, wenn die Vertreterin der Galatea (Frl Helene Stägemann) nicht den vornehmsten Ansprüchen genügt hätte. Hingegen war man zu weit gegangen, wenn man das Zeitkolorit betreffs der Kostüme wahrte. Galatea im Reifrocke und Perücke usw. ist uns heute durchaus fremd, Händel's Meisterwerk sicher nicht an den Geschmack dieser Zeit gebunden; warum also nicht die uns viel näher liegenden griechischen Kostüme wählen? Interessant war indes das Experiment auch in dieser Hinsicht; sicher ist auch, daß durch die szenische Aufführung gar manche Leute in engere Föhlung mit der Händelschen Kunst traten.

Die »Traumtänzerin« Magdeleine G. stattete uns auch hier einen Besuch ab, gewann sich durch ihre überaus ausdrucksvolle Tanzkunst die Sympathien der meisten Zuschauer, überzeugte aber wohl wenige von ihrem magnetischen Zustande. Ein solcher

mag in der ersten Zeit ihres Auftretens vorhanden gewesen sein, jetzt hat man es aber mit einer teilweise klug überdachten, trotzdem wie eine Improvisation wirkenden Kunst zu tun. Denn wie ließe es sich erklären, daß die Tänzerin auf Stimmungsnuancen im voraus reagiert, die in der Musik noch gar nicht eingetreten sind! Am besten sah man dies bei Schumann's Trümerei, wo das so überaus charakteristische *Es* im Anfang der zweiten Phrase von der Tänzerin schon in den ganzen Takt bezogen wurde, der aber zuerst ganz gleich laut wie der Anfang des Stückes. Meiner Ansicht nach hätte die Tänzerin gar nicht notwendig, auf ihr »Traum« tanzen hin zu reisen, denn ihre besten Darbietungen, zu welchen unbedingt Tänze gehören, gewähren so außerordentliche künstlerische Genüsse, daß es durchaus egal sein kann, auf welche Weise Frau Magdeleine ihre Kunst zustande bringt.

Der Bachverein (Direktion Karl Straube brachte eine vorzügliche Aufführung der Johannespassion, die die letztjährige im Chorteil bei weitem übertraf. Man merkte wirklich, worin die eigentliche Größe dieser Passion liegt, in der ausgeführten, beinahe beängstigend realistischen Schilderung des verblendeten, fanatischen Volkes. Bach hat hier andere Aufgaben gelöst wie in der Matthäuspassion, deren lakonisch kurze Volkschöre einem rein dramatischen Standpunkt entsprangen, während in der Johannepassion breit angelegte Seelenschilderungen gegeben werden, die aber nur dann ihre volle Wirkung ausüben, wenn sie aufs Dramatische hin ausgearbeitet werden. Dann brausen die Chöre dahin wie Sturmeswetter. Noch nicht ganz gelöst scheint mir die Frage wegen der Besetzung der Oboen im Bach'schen Orchester. Für mein Gefühl drängten sich die stark besetzten Oboen im ersten Chore zu stark hervor, auf die Länge wirkten sie aufdringlich, besonders weil die Figuren der Streicher nicht zu ihrem vollen Rechte kamen. Die Oboen liegen hier immer in der Höhe und treten schon hierdurch stark hervor, auch bei kleinerer Besetzung dominieren sie sicherlich. Vor Schematismus wird man sich hier wohl zu hüten haben. A. Heuß.

London. On 11th April Mme. Wanda Landowska gave a first Pianoforte and Harpsichord recital at Queen's Hall. A frankly written biographical note states that she was born at Warsaw in 1881, that she studied at the Conservatoire there and subsequently at Berlin, and early in her training showed a predilection for music of the 17th and 18th centuries. With increasing years this antiquarian love apparently grew, until she gained for herself a Continental reputation by her fine interpretations of the old masters. That this has been earned legitimately was made clear here. She played the 17th and 18th century works with a daintiness, verve and warmth of feeling, which seemed to revivify the music and resuscitate the spirits of the past. So vivid and palpitating with life were her readings that had Bach or Conperin walked on to the platform in answer to the prolonged applause their appearance would have been taken as an ordinary event. Doubtless there may be some readers who are inclined to regard this vivacious treatment of the old masters as unorthodox. So it is, alas; but it is such orthodoxy that is really unorthodox. The cold, stiff, lifeless interpretation of old music is one of the most curious consequences of shallow deduction, and apparently is based on a morbid reverence for the dead. Composers worthy of the name ever reflect the spirit of their day, and he would be a bold man who would maintain that the people of the past controlled their feelings more than is now usual. As a matter of fact, social history shows that people were less reserved and more spontaneous in word and action. A veneer of punctilious courtesy and artificiality existed among the wealthy, and this is reflected in certain musical measures, and particularly in some of Mozart's compositions; but the emotions which spurred the poets to sing and the composers to write were just as intense as in ourselves. All that the centuries have developed is subtlety and greater depth of thought consequent on more profound knowledge. Old music bears witness to the prevalence of less quickness of perception than now commonly exists. The modern composer knows that a single announcement of the principal themes on which he bases his work is sufficient to fix them in the memory of his listeners, and to enable them to understand the character of the music they are about to hear, and so he confidently intertwines his thematic material in a maze of convolutions and complexities. It is true he has sometimes to

label his themes, but the hint once given, the comprehension of the musical development is entered upon fearlessly, and it is rare that this confidence is misplaced. In the olden days it was not so. The greatest care was taken to impress on the listener the principal tunes, and in sonata form the first section was repeated before development was entered upon. That development followed certain fixed laws, and the keys employed were specified. The old suites were collections of different dance measures, and were all in the same key. One of the distinguishing features of the sonata was one movement being in a different tonality to that prevailing in the others. Everything in music was made as plain as when we write for children, only the emotional pulse was strong and robust, often rough, and secured by accent and rhythmic force. From the above it will be gathered that to interpret old music aright, to play it as it was conceived and rendered by the composers, is by no means a casual art; that intimate acquaintance with its style must be supplemented by knowledge of the customs, modes of thought, and peculiarities of social life of its period. The player must figuratively don the dress of the day when the music was written, and in imagination must tread the courts or mix in the streets with the people of long ago. This Mme. Landowska appeared to be doing, as Bach's characteristic "English" suite sprang to renewed life under her deft and supple fingers. The Prelude was splendidly played, its theme always being made to stand out clearly from the maze of enlacing counterpoint; and the different spirit animating the graceful "Courante", the dignified "Sarabande", the vivacious "Passepied", and the rollicking "Gigue" all received sympathetic expression. The programme concluded with a number of short pieces of early programme music by Couperin, surnamed "Le grand" on account of his being the Leschetitzky of his day. His suites and "method" of playing exerted considerable influence on Bach's keyboard music. The little pieces are furnished with names which the music is supposed to live up to, and often does with amusing directness. "La Virginité" and "La Pudeur" seem to have baffled the "great" Conperin, and one fails to see his idea of illustrating "La Persévérance" chiefly in the treble; but "La Coquette" is duly piquant and fascinating. "La Jalousie Taciturne" rumbles and grumbles fearsomely in the bass, and "La Frénésie ou le Désespoir" is so stormy and suggestive of hair-tearing frenzy, that the audience broke in with a burst of spontaneous applause, a curious testimony to the perpetuity of human emotion. — At a 2nd. similar recital on 16th April, the programme was an attempt to show the origin and development of the waltz. In a historical note at the back of the programme the waltz was traced to a Provençal dance form called La Volta, which was much in vogue in Italy, France and Germany in the 16th century; but there is much to be said on this question. The programme began with examples of La Volta by Wm. Byrd, Michaelis Praetorius, Jacques Champion de Chambonniers, and our good Thos. Morley; and in the compositions by these old masters the spring or hop, a distinguishing feature of the dance, was clearly discernible, except in one example by the second-named composer. These works were rendered with great crispness and verve on the harpsichord. Between the old voltas and the true waltz measure there occurred a gap of 200 years. This was indicated on the programme by Thos. Morley, who died 1604, being followed by Schubert, who left us in 1828; and the subsequent composers selected were Weber, Schumann, Wagner, Berlioz and Chopin. As Mme. Landowska got nearer our own time her readings became less satisfactory. The music advanced, but the pianist's style remained unaltered; and Chopin's fervid, palpitating waltzes were interpreted with the narrow, pinched phrasing and spiky touch peculiar to true harpsichord playing.

F. Gilbert Webb.

Has been having a run at the Palace Theatre of Varieties (built, Cambridge Circus, for an English Opera House) Mackenzie's quite new half-hour operetta "*Knights of the Road*", thoroughly delightful revival of the old English ballad-opera style, with the resources of modern art. Storms rage over the "Singspiel" question, at the hands of those who are constitutionally averse to lyricism and thus prefer sand to diamonds; but the fact remains that it is within its limits a perfect form of art. Mackenzie's new melodies are pure and beautiful. Spirited dance. Crisp choruses. Ballads. Patrio-

tio song with refrain. The "Halls" are beginning to flirt with real music. Healthy sign, and may prelude a revolution. — An utterly strange orchestral "Hungarian" concert was given a month back, Queen's Hall, by *Gypsy-Hungarian violinist* "Karcsey", with various fantasias ascribed to "Hubay" (without initial). Parts evidently scored for a Hungarian hotel-band which means a dulcimer playing by ear and stray parts) were put out for a full orchestra. Player struggled bravely on with help of his dulcimer, but result an indescribable almost unprecedented fiasco. — At recent concert of the London Symphony Orchestra (VI, 253, 254) an *all-Elgar programme*, cond. by composer, shewing great inequality of result. Thus chronologically. A downright ugly spirit pervading "Enigma Variations" (op. 36), and disproportionate coda. "Sea Pictures" contralto songs (op. 37, having an undeniable great charm, and brilliantly orchestrated. "Cockaigne" overture (op. 40) with the most striking themes of all, but the hits not happily pieced together, and whole effect tinselly. "Diarmid and Grania" funeral march (op. 42) fine if there had been none in *Götterdämmerung*. "Introduction and Allegro" for strings, a piece to which unqualified admiration can be given; clear construction and noble sweeping melodies. New "Pomp and Circumstance" march (op. 39, iii) on same plane as 2 others, but less striking. "In the South" overture (op. 60), strange to say for Elgar, quite dull, and seemingly uninspired. — At "Patron's Fund" orchestral concert (V, 377) for encouraging young British composers, works by W. H. Bell, B. J. Dale, T. F. Dunhill, H. B. Gardiner, and G. M. Palmer. Best were Dunhill's exceedingly apt Violin Fantasia on Manx airs, and Palmer's Songs from Heine with good lyrical spirit. Composers should not be allowed to write their own works-analyses in programmes, or if they do then these should be edited and all the adjectives rigorously cut out. — Henry Wood has revived Liszt's poetical "*Faust*" *Symphony*. Special article will be given thereon. — At Lewisham the violinist and conductor Wilcox Lawrance brought out successfully his own orchestral works and *Beethoven's posthumous P. F. Concerto* in D (played by F. Knott), regarding which latter newspaper correspondence, and see "Mitteilungen". — Elgar, now holding at Birmingham the new "*Peyton*" *Professorial chair* inaugurated for him, made opening lecture in which he said many noteworthy things, but indiscreetly assailed his elder contemporaries. — Grace Sunderland (P. F.) and Frank Thiselton (violin) have in last 3 years revived about 80 *unknown chamber-music* pieces of XVII and XVIII centuries, playing all the printed Purcell quartets and one unpublished. This season inter alia a Mozart Rondo for P. F. and strings from an incomplete MS. not even in Köchel. This MS. is said to have been presented by Emperor of Austria to Sultan Abdul Aziz, who gave it to his bandmaster Guatelli. Sold by son of latter, and now in Brit. Museum as MS. 31748. Statistics of S. and T. concerts must follow. C. M.

**St. Petersburg.** Seit Peter dem Großen erhebt Rußland Anspruch darauf, ein Kulturstaat zu sein; nimmt man aber die Versicherung der Slawophilen nicht *bona fide* an, so sucht man vergeblich nach jenen Kennzeichen der Intelligenz, die das »verfehmte Ausland« so vorteilhaft von Rußland unterscheiden. Das heilige Zarenreich bewegt sich mit der Geschwindigkeit der Schnecke auf den Bahnen des Fortschrittes, und kaum merklich bewahrheitet sich hier das große Wort vom ewigen Werden. Gewiß hat Rußland auf allen Gebieten seine Leuchten, doch der im 20. Jahrhundert in Szene gesetzte Kampf gegen die Intelligenz heisst mehr als alles, wie tief die Bildung im Volke Wurzel geschlagen! Es kann daher auch nicht wundernehmen, daß Rußland die ihm in der Musik zukommende führende Stellung noch nicht einzunehmen vermochte; es gibt hier eine Kunst des Volkes, doch keine Kunst im Volke. Hierdurch erklärt sich ebenfalls der Erfolg künstlerischer Spezialitäten à la Kulchik und der geringe Anklang wirklicher Kunst, wie sie neben den russischen Sinfoniekonzerten auch die der kaiserlichen russischen Musikgesellschaft bringt.

1908 starb der große russische Kunstmäcen M. P. Belajeff; aber er hat sich ein unauslöschliches Andenken durch die von ihm begründeten russischen Sinfoniekonzerte und Quartettabende gesichert. Wohl ist die Gemeinde klein, die sie um sich versammeln, mehr jedoch sind die Töne, die hier erklingen.

In diesem Jahre waren drei Sinfoniekonzerte angesagt, in denen fast durchweg Neu-



heiten zu Gehör gebracht wurden. Außer Glazounoff's fünfter Sinfonie (B-dur, op. 55) und Liadoff's »Polski« (D-dur, op. 55), der anlässlich der Enthüllungsfier von Rnbinstein's Statue im Saale des Konservatoriums geschrieben und erstmalig am 14. November 1902 aufgeführt wurde, waren alle übrigen Werke Novitäten. Zu den besten gehörten ohne Zweifel Liadoff's »sieben russische Volkslieder für Orchester«, die, gleich seinen »Breloques«, trotz ihrer forme miniature von größtem Werte sind. Selbst im kleinsten Rahmen groß zu sein, ist aber gewiß nur bedeutendsten Meistern gegeben. Besonders hervorzuheben ist der bis ins Detail gewahrte Volkscharakter. Liadoff zählt unbedingt zu den hervorragendsten Vertretern der durch Glinka begründeten nationalen Schule. — Der »Gopak« aus Mussorgski's unvollendeter Oper »Sorotschinischer Jahrmarkt« bezeugt das große Talent des leider so früh dahingegangenen und im Ausland mit Unrecht so wenig bekannten Tonmeisters. — Nach diesen mustergültigen Erzeugnissen wahrer Kunst fiel die phantastische Ouvertüre W. Kalafati's, eines noch jugendlichen Komponisten, natürlich ab. Die Wege, die dieser Komponist einschlägt, divergieren mit denen unserer russischen Richtung, die wenig oder überhaupt nichts mit den modernen Strauß'schen Art gemein hat. Unter persönlicher Leitung des Autors machte das Werk, um des Überzeugenwollens — und Nichtkönnens, einen sehr mystischen Eindruck. — Mit der Suite aus Rimsky-Korssakow's Oper »Pan Woewoda« fand das erste Konzert seinen harmonischen Abschluß. Über Korssakow's Meisterschaft noch ein Wort zu verlieren, erübrigt sich; sie ist allbekannt. Auch mit seiner Nocturne »Mondschein« hat er ein Meisterwerk geschaffen, das seinesgleichen sucht. — Mit sicherer Hand leitete der hier rühmlichst bekannte Dirigent F. M. Blumenfeld die Aufführung, die großen Beifall fand.

An der Spitze des zweiten Konzertes stand N. N. Tscherepnin, ein würdiger Schüler Korssakow's. — Mit der phantastischen Ouvertüre A. Winkler's »In Britannien« nahm diese Aufführung ihren Anfang. Komponiert 1903, bilden drei britische Melodien die thematische Unterlage der Ouvertüre. Die Motive sind glücklich gewählt, da sie sich musikalisch sehr dankbar gestalten lassen; frappante Einzelszüge gehen ihnen allerdings ab. Der Komponist zeigte sich als routinierter Techniker und gewandter Instrumentator. — Die handschriftliche C-moll-Sinfonie E. Katnara's ist ein getreues Bild des großen Chaos in Rußland. Wieviel Anstrengung der Komponist um nichts macht, wieviel Lärm, um trotz allem doch nur eindrucklos zu verklängen! Die Sinfonie ist eine Ausgubrt totaler Impotenz. Einige Nummern aus Tscherepnin's Ballett »der Pavillon der Armide« fanden großen, verdienten Anklang. Ungemein pikant erfunden ist der Uhren- und der Narrentanz. — Cui's »Valse« B-dur, und Glazounoff's »Valse« F-dur (beide 1904 komponiert) bildeten die Fortsetzung des Programms. Diese Kompositionen sind, ohne tieferen Wert, doch ihrer bekannten Autoren schätzenswerte Erzeugnisse.

Das dritte Konzert wurde polizeilich inhibiert, weil sich inzwischen die große Tragikomödie zwischen der kaiserlich russischen Musikgesellschaft und Rimsky-Korssakow abspielte, und die Veranstalter der russischen Sinfoniekonzerte Rimsky-Korssakow, Glazounoff und Liadoff (die beiden letzteren haben ihrerseits ihren Austritt aus der Gesellschaft erklärt) große Ovationen von seiten des Publikums erwarten mußten.

Da die russische Polizei und das Militär ohnehin vielseitigste Beschäftigung finden, zog man es vor, ihrer weiteren Inanspruchnahme vorzubeugen.

So steht es mit der »freien Kunst« in Rußland!!

Nic. D. Bernstein.

Wien. Die Neuinszenierung des »Ring des Nibelungen«, die allmählich in der Hofoper durchgeführt wird, stellt dem Geschmack und der Technik des künstlerischen Leiters die schwierigsten Aufgaben. Maler Roller löst sie in geistreicher Weise und mit einem kühnen Zug ins Große. Bis jetzt ist erst das Rheingold erschienen, dessen Bühnendekorationen im ganzen Zyklus technisch vielleicht am schwersten darstellbar sind. Roller liebt eine starke Farbenwirkung in einer durch Teilung gegliederten und von engerem Rahmen umschlossenen Bühne. In diesem Sinne ist der Aufbau der Bühne von Walhall ganz prachtvoll gelungen: Eine breite, hantblumige und in Terrassen aufsteigende Waldwiese, umsäumt von dunkeln Tannen, hinter denen

die Fluten des Rheins glitzern; und darüber, weit im Hintergrund, die Kyklopenburg. In der Schmiede sind die dunkeln, feuchten und glänzenden Felsen durch schwarzen Sammt sehr geistreich nachgehildet, und in den Falten solchen Gesteins kann Alberich ohne den sonst notwendigen, langwierigen Hokusfokus sofort verschwinden.

Mit einer von zwei kürzlich aufgeführten Novitäten wurde das Repertoire bereichert. Die eine ist Eugen d'Alhert's »Abreise«, die in Deutschland bereits so gut bekannt ist, daß ich mir ein näheres Eingehen ersparen darf. Nur so viel, daß der zierliche, preziose Ton mit sicherem musikalischen Stilgefühl getroffen ist. Drei Hauptthemen, an sich nicht bedeutend, ranken sich in aller Grazie durch den Akt. Wie zur Folie, um dieses kleine Etwas erst in die richtige Beleuchtung zu rücken, gab man ihm die schwertällige und recht plumpe Dorfadylle »Das war ich« des Prager Kapellmeisters Leo Blech mit, in der gewiß auch technisches Können, aber leider viel zu wenig musikalische Anmut und Laune steckt.

Soviel von der Hofoper. Am Jubiläumstheater wurde indessen der »Kobold« von Siegfried Wagner gegeben, gewiß an einer für ihn sehr ungeeigneten Bühne. Denn mit Ausnahme des Kapellmeisters, der mit Begeisterung und großem Können sich dem Studium widmete, dürfte wohl weder einer der darstellenden Sänger, noch eines der Orchestermithlieder je vor einer ähnlichen Aufgabe gestanden haben. Daß dies nicht zum Vorteil des Werkes geschah, ist begreiflich. Indessen, eine tadellose Vorführung vorausgesetzt, muß der »Kobold« als ein unklares Werk von verzweifelter Ringen und unzulänglicher Kraft immerhin imponieren. Es ist ganz seltsam, wie im dichterischen Aufbau und in der Gliederung eines Stoffes Siegfried Wagner geradezu das Gegenteil seines Vaters ist. Schuf doch Richard Wagner das prächtige Wort vom Dichten — Verdichten des Stoffes; von dem Geschehenen, auch wenn es tatsächlich sich ereignet hat, abstrahieren, nur das innerlich Notwendige herausheben und zusammenrücken und in der höchsten Konzentration darstellen, das will der Dramatiker. Siegfried Wagner aber zerlegt den Stoff, statt ihn zusammenzuschließen, er schafft fremde Beziehungen mit unorganisch verknüpften äußerlichen Episoden; so löst er ihn in Bilder auf und wird mit einem Worte episch. Als Musiker stellt er sich im »Kobold« mitten unter die Wagner-Epigonen; weniger persönlich und weniger originell als im Bärenhäuter, wird er, so wie er dichterisch an den ganz äußerlich verwendeten Erlösungsmotiven hängen bleibt, auch in der Musik, wo sie ernsthaft wird, ganz sonderbar von der Technik des Vaters beherrscht. Von ursprünglicher, überzeugender Kraft sind eigentlich nur die beiden Verführungsszenen des zweiten Aktes, der überhaupt den Glanzpunkt der Oper bildet. An Kleinigkeiten läuft wohl manches mit, was ganz reizend anmutet, z. B. der hübsche Walzer im zweiten Akt; aber es bleibt beim talentierten Stückwerk. Es fehlt der große Zug, das Darüberstehen des Schöpfers.

Konzerte, in denen sowohl Publikum, wie Künstler im Zeichen der größten Aufregung standen, waren die letzten Konzerte der Vereinigung schaffender Tonkünstler. Im Wiener Publikum ist in letzter Zeit die nicht genügend zu rügende Unsitte — um nicht einen schärferen Ausdruck zu gebrauchen — eingerissen, ein Mißfallen in der Weise zum Ausdruck zu bringen, daß gewisse Zuhörer möglichst geräuschvoll und auffällig sich während einer Aufführung aus dem Saal entfernen. Es wäre zu wünschen, daß das Konzertpublikum einer Großstadt jenen Grad von Intelligenz besitzt, um die primitivsten Begriffe des Anstandes, der Bildung und des künstlerischen Empfindens nicht zu verletzen. Gelegenheit, seinen Beifall und sein Mißfallen zu äußern, kann jeder nach der Aufführung finden.

Nun hat die Vereinigung noch vier Abende veranstaltet: einen Liederabend, einen Mahler-Liederabend, ein Orchesterkonzert und ein Kammermusikkonzert. Der Liederabend krankte an einer unglücklichen Programmbildung. Es ist sicher ebenso notwendig, Tonstücke in richtiger Folge und in passender Wahl zusammenzustellen, als es künstlerisch ist, Gemälde in unabhängiger Wirkung im Raum zu ordnen. Dies hätte die Vereinigung berücksichtigen müssen. Es geht durchaus nicht an, fünf oder sechs Komponisten, deren Namen und Art man erst kennen lernen soll, mit höchstens vier Liedern und nur mit Liedern, vorzuführen; denn auf diese Weise waren die Umrisse aller verwischt. Neben Erich J. Wolff, Robert Gound und Oskar Noë

trat als der Bedeutendste dieses Liederabends Karl Weigl mit den beiden »Wanderers Nachtlieder« (Goethe) und einem Lied voll Kraft und Jugend »Schmied Schmerz« (O. J. Bierbaum) hervor. Hier erst wurden überzeugende Versprechen für die Zukunft gegeben; mitten in der blühendsten Gegenwart steht Gustav Mahler. Das hat ein Liederabend (mit Orchester) wieder gezeigt. Zwei Gruppen von Dichtungen umfaßte das Programm: Wunderhornlieder und Gesänge von Rückert. Die ersten, im Ausdruck einer bewußten Volkstümlichkeit sind zum großen Teil humoristische Skizzenbilder mit einer ganz wundervollen Kunst in Zeichnung und Farbe. Ernsthaft, rührend und ergreifend ist ein Zyklus von Kindertotenliedern Rückert's. Mahler's Rückertlieder, besonders »Ich bin der Welt abhanden gekommen«, sind im Ton von einer seltsamen, scheuen Innigkeit, wie ein ganz fein empfindender Mensch gerade nur noch das Äußerliche von seinem Leid aussprechen kann und das Tiefste ihm unaussprechlich ist.

Im zweiten Orchesterkonzert der Vereinigung kam die heißumstrittene sinfonische Dichtung »Pelleas und Melisande« von Arnold Schönberg zur Aufführung. Der Maeterlinck'sche Stoff lockt mit seinen prachtvollen poetischen Bildern sicher mit aller Macht auch eine andere Kunst zur Darstellung, und der Versuch, ihn rein musikalisch auszudrücken, gibt unstreitig ein interessantes Problem. Und doch muß die Deutungsfähigkeit des Hörers und gewiß die Ausdrucksfähigkeit der Musik endlich auf einen unüberwindlichen Widerstand stoßen. Es läßt sich schließlich eine dichterische Handlung, ein malerisches Bild, doch nicht vollständig in Musik auflösen, die Musik gibt immer weniger und mehr; das schafft die Unklarheit. Und sie ist umso größer, je komplizierter an Gedanken und Sensationen der poetische Vorwurf ist. Wie soll man ohne Worte eine Gestalt zeichnen, die so rätselhaft ist wie Melisande? Wie die Entwicklung einer Handlung rein musikalisch darstellen, in der das Verhältnis der Personen zueinander psychologisch so verwickelt ist? Schönberg hat diese Entwicklung in großem Zuge ins Musikalische umzustilisieren versucht; und es ist bewunderungswürdig, wie er an diese Aufgabe herangetreten ist. Er faßt das ganze Drama in einen Satz, der so gegliedert ist, daß die wichtigen Bilder und Vorgänge szenenweise aneinandergereiht sind. Unübertrefflich ist die beklemmende, brütende und ahnungsvolle Stimmung der Maeterlinck'schen Dichtung ausgedrückt; daraus blüht wie lichter Frühling ein Scherzo hervor (Melisande spielt am Brunnen mit dem Ring) und die breite, warme Liebesszene in E-dur. Die Thematik Schönberg's ist kühn und durchaus originell, die Verarbeitung der Themen harmonisch und kontrapunktisch immer neu und interessant, Aufbau und Gliederung der Form sind von hinreißender Größe. Alle Schönheit der Komposition hätte aber unmittelbar wirken können, wenn die Partitur nicht so ungeheuer reich gewesen wäre und die durch thematische Führung der Instrumente zu dichte Polyphonie die Konturen lockerer und durchsichtiger angefüllt hätte.

Die Technik der geistvollen und maßvollen Instrumentation beherrscht in blendender Weise Zemlinsky. Das hörte man wieder in der im selben Konzert aufgeführten sinfonischen Dichtung »Die Seejungfrau« (nach dem Andersen'schen Märchen). Zemlinsky gliedert den Stoff in drei Sätze; der erste schildert das Auftauchen und die Vermenschlichung der kleinen Seejungfer, der zweite das rauschende Fest am Königshof, der dritte Untergang und Auflösung der um ihre Liebe Betrogenen. Musik zu solchem Programm ist unmittelbar verständlich; trotzdem stand hier die entzückende Form fast über dem Inhalt. Zemlinsky hat schon Besseres gegeben, und er ist der Künstler, der Größeres und Tieferes schaffen kann.

Im Kammermusikabend der Vereinigung hörte man nach einer nicht sehr aufregenden Violinsonate von Max Reger ein ganz ausgezeichnetes Klavierquintett von Bruno Walter (vom Roséquartett gespielt und kurz darauf im eigenen Konzert wiederholt); das zeigte, wie rasch und glücklich sich da eine reiche Begabung entwickelt.

Ein Novitätenkonzert brachte der Konzertverein, darin zwei Werke von Max Schillings, der hier noch kaum bekannt ist. Das eine ist ein heiterer, klarer, ein bißchen glatter »Seemorgen«, das andere das bekannte Melodram »Das Hexenlied« nach dem Gedicht von Wildenbruch. Dieses Gedicht ist für die musikalische Vertonung sicher ein reicher und hinreißender Vorwurf; vielleicht aber, weil es seinen

poetischen Schwerpunkt gerade auf ein Lied stützt, mußte hier die Musik versagen. Denn wie wunderbar schön mußte das Lied in Wirklichkeit erklingen, dessen Wirkung als so zauberhaft geschildert wird! Schillings beschäftigt sich übrigens mit dem Problem nicht viel und läßt das Lied, auf das man freilich immer wartet, einfach aus.

Im Gesellschaftskonzert wurde das in Berlin so berühmte und gefeierte »Trunkene Lied« von Oskar Fried aufgeführt. Und auch hier mußte man wieder den Eindruck gewinnen, als ob Nietzsche's Hymne in ihrer Größe und dem persönlichen und tiefen Programm sich nicht in Musik ausdrücken ließe. Fried macht daraus eine sehr ernsthaft und gediegen gearbeitete moderne Kantate mit Soli, Chor und Orchester. Wenn schon diese Verteilung, wiewohl aus Gründen des äußeren musikalischen Kontrastes vielleicht geboten, dem Text seine ganze Innerlichkeit und Persönlichkeit raubt, so mutet das Mitternachtslied, diese Quintessenz von Zarathustra's Willen und Denken als wirklicher Rundgesang in Form einer Doppelfuge doch gar zu nüchtern und bedächtig an.

Bei dieser Rundschau über die Novitäten der letzten Zeit muß man notwendigerweise einer Erstanführung gedenken, die zwar um mehr als 120 Jahre zu spät, aber sehr willkommen, gekommen ist. Das war die wunderschöne, unvollendete Messe in *C-moll* von Mozart, deren letzte Sätze, nach Skizzen, bekanntlich seinerzeit von Aloys Schmitt mit pietätvoller Hand ergänzt wurden. Sie wurde von der Singakademie aufgeführt.

Zum Schluß noch eine kleine Anmerkung über einen im Vorjahre von Herrn Eugen Thomas gegründeten *a cappella*-Chor. Hier ist eine geradezu mustergültige Chorvereinigung geschaffen, die in allen Städten nachgeahmt zu werden verdiente. Der Chor — ein gemischter — besteht aus etwa 40 Mitgliedern, größtenteils Musikern von Beruf. Die Treffsicherheit und Reinheit der Intonation ist so vollendet, daß der Anfangston niemals auf einem Instrument angegehen wird, und daß von einem Fallen der Tonhöhe im Verlauf der Komposition keine Rede ist. Aufgeführt werden zum größten Teil die *A Cappellisten* des 16. Jahrhunderts, vorzugsweise die Liedkompositionen deutscher Meister; es ist ganz wundervoll, wie in diesen vierstimmigen Liedern die stilgemäß nur doppelt oder dreifach besetzten Stimmen im Vortrag rhythmisch und dynamisch selbständig behandelt und abgetönt sind und so in ihrer unabhängigen, freien und fließenden, Bewegung sich zueinander fügen. Wem die Literatur des 16. Jahrhunderts in dieser Form lebendig wird, dem wird das Wesen der Vokalpolyphonie dieser Epoche mit einem Schlage klar. E. Bienenfeld.

## Aufführungen älterer Musikwerke.

Abaco: Konzert f. Streichquartett, Pfte. u. Orgel (London, Konzert Sunderland u. Thistleton). — Triosonate E-moll op. 3 Nr. 6 (ebenda).

Heinrich Albert: Lieder: »Vorjahrs-Liedchen«, »Bist du von der Erde« 1st. (Prag, Konservatorium).

Giovanni Matteo Asola (1545—1609): Christus factus est (Amsterdam, Kleinkoor a Cappella).

Astorga: Stabat mater (Prag, Deutscher Singverein).

Peter August: Rondo Allegretto f. Pfte. (Dresden, Tonkünstlerverein, B. Roth).

Ph. Em. Bach: Passionslied »In Todesängsten hängst du da« (Solingen, Neue evang. Kirche, Fr. G. v. Pirch). — La Complaisance f. Viol. allein (London, E. Petri).

Joh. Christ. Bach: Motetten: Ich lasse dich nicht, 8st. (Bremen, Domchor).  
 »Lieber Herr Gott« 8st. (Chemnitz, Kirchenchor St. Jacobi).

J. S. Bach: Der zufriedengestellte Aeolus, bearb. v. J. Spengel (Hamburg, Cae-  
 cilien-Verein). — Aria mit 30 Veränderungen (Goldberg-Variationen f. Pfte. (Dresden,  
 Bach-Konzert, R. Buchmayer). — Aria a. d. Notenbuche Anna Magd. Bach's »Bist  
 du bei mir« (Solingen, Neue evang. Kirche, Fr. G. v. Pirch). — Figur. Choral »Was  
 Gott tut, das ist wohlgetan« f. Tromp. u. Streichorchester (Dresden, Bach-Konzert,  
 Mozart-Verein). — Kirchen-Kantaten: »Christ lag in Todesbanden« (Wies-  
 baden, Verein f. Künstler u. Kunstfreunde). »Du Hirte Israel« (Berlin, Philharm.  
 Chor; Düsseldorf, Gesangverein). »Erfreut euch, ihr Herzen« (Mülhausen i. E.,  
 Evang. Kirchenchor). »Es erhub sich ein Streit« (Berlin, Philharm. Chor). »Gottes  
 Zeit ist die allerbeste Zeit« (Frankfurt a. M., 6. Volkskonzert d. Rühl'schen Ges.-Ver.).  
 Sopranarie a. »Herr gehe nicht ins Gericht« (Brünn, Deutsches Haus, Bachfeier).  
 »Ich hatte viel Bekümmernis« (Düsseldorf, Gesangverein; Mülhausen i. E., Evang.  
 Kirchenchor). »Ich weiß, daß mein Erlöser lebet« (Wiesbaden, Verein f. Künstler  
 u. Kunstfreunde). »Ihr werdet weinen und heulen« ebenda. — »Jesu, der du meine  
 Seele« (Berlin, Philharm. Chor). »Komm, du süße Todesstunde« ebenda. »Schlage  
 doch, gewünschte Stunde« (Frankfurt a. M., 6. Volkskonzert d. Rühl'schen Ges.-Ver.;  
 Wiesbaden, Verein f. Künstler u. Kunstfreunde. Chor u. Choral a. »Wer da glau-  
 bet und getauft wird« (Brünn, Deutsches Haus, Bachfeier). — Weltliche Kantaten:  
 »O holder Tag, erwünschte Zeit« Hochzeits-Kantate (Dresden, Bach-Konzert, Fr. E.  
 Büff-Hedinger). — Brandenburgische Konzerte: Nr. 3 (Berlin, Philharm. Konzert;  
 London, Queens Hall Orchestra; Lüttich, Volkstümliches Konzert). Nr. 4 (London,  
 Queens Hall Orchestra). Nr. 5 (Dresden, Bach-Konzert, R. Buchmayer). — Klavier-  
 Konzerte: A-dur (London, Konzert Sunderland u. Thistleton). C-moll f. 2 Klav.  
 (Lüttich, Volkstüml. Konzert, R. Pugno u. A. de Greef). D-moll f. 3 Klav. (Notting-  
 ham, Richards Orchester-Konzert). — Violin-Konzerte: A-moll (Berlin, Orgel-  
 vortrag Prof. Reimann, Fr. A. v. Pilgrim). D-moll f. 2 Viol. (Hannover, Konzert A.  
 u. L. Petschnikoff; London, Maud MacCarthy Konzert; Montreux, Philharm. Orchester,  
 H. Stephens u. S. Kiss; Naumburg a. S., Philharm. Konzert d. Winderstein-Orch.).  
 — Messe in H-moll (Bonn, Städt. Gesang-Verein; Coblenz, 6. Ab.-Konzert; Crefeld,  
 Konzert-Gesellschaft; Bearb. v. W. Lamping (Barmen, 6. Ab.-Konzert). — Geistliche  
 Lieder: »Komm süßer Tod« (Amsterdam, Klein-Koor a. Cappella; Hannover, Sing-  
 akademie). »Mein Jesu, was für Seelenweh« (Amsterdam, Klein-Koor a. Cappella). »O  
 Jesulein süß« (Amsterdam, Klein-Koor a. Cappella). — Motetten: »Fürchte dich nicht«  
 (Helsingfors, Motettenchor, Dir. H. Kleinetti). »Ich lasse dich nicht« (ebenda). »Jesu  
 meine Freude« (ebenda). »Singet dem Herrn ein neues Lied« (München, Lehrer-Ges.-  
 Ver.). — Passionsmusiken: Nach dem Evangelisten Johannes (Düsseldorf, Städt.  
 Musik-Verein; Berlin, Sing-Akademie; Leipzig, Bach-Verein; München, Musikalische  
 Akademie; Münster, Musik-Verein; Nürnberg, Verein f. klass. Chorgesang; Paris,  
 Schola Cantorum). Nach dem Ev. Matthäus (Aachen, Städt. Ab.-Konzert; Bielefeld,  
 Musikverein; Essen, Musikverein; Köln, 12. Gürzenich-Konzert; Leipzig, Stadtorchester;  
 Quedlinburg, Allgem. Gesangverein; Solingen, Städt. Gesangverein; Stuttgart, Verein  
 f. klassische Kirchenmusik). — Sonaten: E-dur f. Viol. u. Klav. (London, M. Hall u.  
 E. Petri; Konzert Sunderland u. Thistleton). C-moll f. Flöte, Viol., Voell. u. Pfte.  
 (London, Konzert Sunderland u. Thistleton). — Suiten für Orchester: H-moll (Brünn,  
 Deutsches Haus, Bachfeier; 4 Sätze daraus, Goslar, Musikverein; Hamburg, Philharm.  
 Gesellschaft; London, Queens Hall Orchestra). — D-dur (Bremen, 12. Philharm. Kon-  
 zert; München, Kaim-Orchester).

Chr. Binder: Presto, G-moll, C-moll, Andante, E-moll f. Pfte. (Dresden, Ton-  
 künstler-Verein, B. Roth).

Bortniansky: Der Hirte Israels (Bielefeld, Neustädter Kirchenchor; Essen,  
 Amsterdamer A cappella-Chor i. Musikverein).

Caldara: »Come raggio di sol« 1st. (Hannover u. Leipzig, Konzert Grete Hent-  
 schel). — Crucifixus, 16st. (Prag, Oratoriumkonzert im Rudolfinum).

Carissimi: »Vittoria mio core« (Hannover u. Leipzig, Konzert Grete Hentschel).

Cherubini: Requiem (Sondershausen, Fürstl. Konservatorium; Bremen, Neue Singakademie).

Corelli: Concerto grosso Nr. 1 D-dur (Basel, Konzert E. His-Schlumberger).

Couperin: Klavierquartett in G-moll (Lüttich, 10. Histor. Konzert).

Johann Crüger: »O Jesu Christ« f. gem. Chor m. 2 obl. Viol. (Prag, Histor. Musikabend im Konservatorium).

Donati: Villanella alla Napolitana »Chi ha gagliarda« 4st. (Essen, Amsterdamer a cappella-Chor i. Musikverein).

Durante: Misericordias Domine (Prag, Oratoriumkonzert im Rudolfinum).

Joh. Ernst Eberlin 1702—1762: Toccata und Fuge A-moll f. Orgel (Altona, Motette Friedenskirche; Brünn, Deutsches Haus, O. Burkert).

Eccard: Hans und Grete (Essen, Amsterdamer a cappella-Chor i. Musikverein). — O Lamm Gottes unschuldig, 5st. (Bremen, Domchor). — Zu dieser österlichen Zeit, 6st. (Bremen, Domchor).

Fasch: Quartett-Sonate G-dur (London, Konzert Sunderland u. Thistleton). — Trio (Kauon) D-moll (Basel, Konzert E. His-Schlumberger).

Melechiior Franck: »Kommt ihr Gespielen« f. 4st. gem. Chor (Prag, Konservatorium 3. Hist. Musikabend). — »Wie lieblich« f. 4st. gem. Chor (ebenda).

Froberger: Toccata A-moll f. Pffe. (Prag, Konservatorium 3. Hist. Musikabend). — Trio f. 2 Manuale u. Pedal (Chemnitz, Kirchenchor St. Jacobi, W. Hepworth).

A. Gabrieli: Agnus Dei a. d. Missa brevis (Altona, Motette St. Petrikirche; Motette Christianskirche). — Ricercar a 8 (Basel, Konzert E. His-Schlumberger).

G. Gabrieli: Sonata f. Orgel u. Orch. (Chemnitz, St. Jakobskirche, B. Pfaunstiehl).

Giovanni Giocomo Gastoldi: Amor vittorioso, Balletto 5st. (Essen, Amsterdamer a cappella-Chor i. Musikverein). — Il bell' humore, Balletto 5st. (ebenda).

Bartholomäus Gesius (1560—1613): Ich bin ein Gast auf Erden, 4st. (Bremen, Domchor). — O Welt ich muß dich lassen (Essen, Realgymnasial-Chor).

O. Gibbons: 2 Fancies f. 2 Viol. u. Vcell. (London, Konzert Sunderland u. Thistleton).

Giordano: Caro mio ben (Hannover u. Leipzig, Konzert Grete Hentschel).

Gluck: Ballettsuite bearb. v. F. Mottl (Hannover, Kgl. Orchester). — Triosonate Nr. 3 A-dur f. 2 Viol. u. Vcell. (Basel, Konzert E. His-Schlumberger).

Grétry: Arie a. Le Magnifique »Quelle contrainte!« (Basel, Ortsgruppe IMG.).

Adam de la Hâle: Minnelied »Komm, o komm, Geselle mein« (Gera, Ariou; Gießen, Sängerkranz; Osnabrück, Neue Liedertafel).

Hammerschmidt: »Ei wolan, so hab' ich« (Prag, Konservatorium 3. Hist. Musikabend). — »Will sie nicht, so mag sie's lassen« (ebenda). — Motette »Zion spricht«, 5st. (Chemnitz, Kirchenchor St. Jacobi).

Händel: Acis und Galathea (Leipzig, Ortsgruppe Schillerverband deutscher Frauen (Szenische Aufführung)). — Das Alexanderfest (Duisburg a. Rh., Gesangverein). — Gebet »Herr, Gott, Herr der Welten« (Solingen, Neue evang. Kirche, Fr. G. v. Pirch). — Josua (Cleve i. H., Städt. Singverein). — Judas Maccabäus (Augsburg, Oratorien-Verein; Viersen, Gesangverein u. Damenchor). Bearb. v. F. Brissler (Mühlhausen i. Th., Allgem. Musikverein). Bearb. v. Fr. Chrysander (Mainz, Liedertafel u. Damen-gesangverein, zweimal). Bearb. v. W. Wolff (Tilsit, Oratorien-Verein). — Konzert f. Orgel u. Orch. Nr. 4 F-dur (Essen, Musikverein). — Konzert f. Oboe u. Streichorch. G-moll (Würzburg, Kgl. Musikschule). — Messias (Metz, Musik-Verein; Offenbach a. M., Sängerverein; Sonderburg a. A., Marienkirche; Worcester, Musikfest). Bearb. v. Fr. Chrysander (Pösen, Hennig'scher Gesangverein). — Samson (Solingen, Gesangverein »Orpheus«). — Wenn Christus, der Herr (Hamburg, Motette Kreuzkirche, Prof. Woysch). — Orgelkonzert G-moll 1. Satz Hamburg, Motette Kreuzkirche, Brodersen).

Hasse: Ouverture zu »Piramo e Tisbe« (Dresden, Kgl. mus. Kapelle).

H. L. Haßler: Kyrie und Agnus Dei a. d. vierst. Messe (Essen, Musikverein Amsterdamer a cappella-Chor).

Jos. Haydn: Die Jahreszeiten (Eicke-Wanne, Musikverein; Stuttgart, Kgl. Hofkapelle). — Konzert f. Violoncell (London, Queens Hall Orchestra). — Motette »Du bist's, dem Ruhm und Ehre« (Bremen, Domchor). — Schöpfung (Iserlohn, Oratorien-Verein).

Mich. Haydn: Motette »Und es ward Finsternis«, 4st. (Chemnitz, Kirchenchor St. Jacobi).

Anthony Holborne (um 1590–1610): 6 Movements f. Streichquint. (London, Konzert Sunderland n. Thistleton).

Kerll: Capriccio dei salti f. Pfte. (Prag, Konservatorium 3. Hist. Musikabend).

Lasso: Hymne »Wie könnt ich sein vergessen«, mehrst. (Altona, Motette Christianskirche). — Motette »Timor et tremor«, 6st. (Amsterdam, Klein-Koor a Cappella; München, Kgl. Akademie d. Tonkunst).

Leclair: Sonate in C-moll f. Viol. n. Pfte. (London, Konzert Sunderland n. Thistleton).

Leo: Concerto a 4 Violini obl. D-dur (Basel, Konzert E. His-Schlumberger).

Locatelli: Sonate f. Tenororgel bearb. v. Tr. Ochs (Nürnberg, Philharm. Orchester, E. Ochs).

Lotti: Crucifixus, 6st. (Chemnitz, St. Jacobikirche). — Crucifixus, 8st. (Altona, Motette Christianskirche; Essen, Amsterdamer a cappella-Chor i. Musikverein).

Jac. Meyland: Herzlich tut mich erfreuen, bearb. v. M. Reger (Leipzig, Damen-Vokal-Quartett).

Thomas Morley: Tanzlied Madrigal »Nun strahlt der Mai«, bearb. v. M. Reger (Leipzig, Damen-Vokal-Quartett).

Mozart: Ave verum (Altona, Motette St. Petrikirche; Essen, Amsterdamer a cappella-Chor i. Musikverein; Sondershausen, Fürstl. Konservatorium). — Eine kleine Nachtmusik (Nürnberg, Philharm. Orchester; Oberleutensdorf, 2. Vereinskonzert d. Mozartorchesters; Weimar, Großh. Musikschule). — Konzert G-dur f. Flöte (Mülhausen i. E. Männergesangverein St. Cécile, Hr. A. Krantz). — Konzert f. Flöte u. Harfe (Dresden, Mozart-Verein, E. Prill u. W. Posse). — Konzert Es-dur f. Horn (Innsbruck, Musikverein). — Rondo D-dur f. Pfte., Viol. n. Vcell. a. einem unvollständigen Trio (London, Konzert Sunderland n. Thistleton). — Serenade f. 4 kleine Orchester (Wien, 2. Konzert d. Konservatoriums). — Drei deutsche Tänze (Antwerpen, Volks-Sinfoniekonzert). — Sechs deutsche Tänze (Bückeburg u. Minden, Fürstl. Hofkapelle). — Konz. Quartett f. Blasinstr. m. Orch. (Kassel, Ab.-Konz. Kgl. Theater-Orch.; m. Pfte., Essen, Musikal. Gesellschaft). — Vesperae solennes de confessore (Düsseldorf, Gesangverein). — Violinkonzert Es-dur (Bremen, Lehrgesangver., Fr. Saenger-Sethe).

Georg Muffat: Toccata sexta a. d. Apparatus Musico Organisticus (Bremen, Domchor). — Harmonia cyclopeya f. Pfte. (Prag, Konservatorium 3. Hist. Musikabend).

Joh. Pachelbel: Zwei Fughetten, dorisch u. Choralhema (Chemnitz, Kirchenchor St. Jacobi, W. Hepworth).

Palestrina: Improperia (Amsterdam, Klein-Koor a Cappella). — Lectio (ebenda). — O bone Jesu (Altona, Motette Friedenskirche; Bielefeld, Neustädter Kirchenchor). — Sanctus und Benedictus a. d. Missa Papae Marcelli, 6st. (Essen, Amsterdamer a cappella-Chor i. Musikverein). — Stabat mater (Amsterdam, Klein-Koor a Cappella).

Pergolesi: Sonate f. 2 Viol., Vcell. u. Pfte. Nr. 4 (London, Konzert Sunderland u. Thistleton). — Stabat mater (Saarbrücken, Johanneskirche, Dir. Dr. Krome). — Streichtrio A-dur (Lüttich, 10. Histor. Konzert).

Piccini: Arie »A se a ferirmi il cor« (Basel, Ortsgruppe IMG., Frl. E. Rosenmund).

Parcell: I'll sail upon the Dog-star, Song (London, King Cole Club, Ch. Bennet). — Quartett-Sonaten: Nr. 1 in 3 Teilen (London, Konzert Sunderland u. Thistleton), Nr. 2 (ebenda). — Sonate G-moll f. Viol. u. Pfte. (London, Konzert Frl. A. Antonietti; Lüttich, 10. histor. Konzert, Maris u. Jaspar). — Golden Sonata f. 2 Viol. (Winterthur, Musikschule).

Praetorius: »Christe du Lamm Gottes« f. 4st. Männerchor (Prag, Histor. Musikabend im Konservat.).

Rameau: Ariette »Rossignols amoureux«, instr. v. J. Doebber (Bern, Bernische Musikgesellschaft, Frl. C. Erler). — Overture u. Gavotte a. »Castor et Pollux« (Essen, Musikverein). — Rigaudon a. »Dardanus« (ebenda; Magdeburg, Städt. Orchester).

Roselli (um 1300): Adoramus (Hannover, Singakademie).

A. Scarlatti: Gesänge »O cessate di piagarmi« n. »Le violette« (Basel, Konzert E. His-Schlumberger).

D. Scarlatti: Florindo (Braunschweig, Herz. Hofkapelle, Frl. M. Garnier).

Scheidt: Fortunae cantilena anglica f. Pfte. (Prag, Konservatorium 3. Hist. Musikabend).

Schein: Canzon (1615), Intrada (1609) (Prag, Konservatorium 3. Hist. Musikabend). — Frisch auf, f. 5st. gem. Chor (ebenda). — Variationen-Suite a 5 a. d. »Banchetto musicale« (Basel, Konzert E. His-Schlumberger). — Veni redemptor (Prag, Histor. Musikabend im Konservatorium).

Schütz: »Eile mich, Gott, zu erretten«, einst. (Prag, Konservatorium 3. Hist. Musikabend). — Ich will den Herrn loben, einst. (ebenda). — Sieben Worte des Erlösers (Prag, Oratoriumskonzert im Rudolfinum).

Lorenzo Somis (1680–1750): Sonate G-dur f. Viol. u. Pfte. bearb. v. A. Moffat (London, Konzert Sunderland u. Thistleton).

Joh. Speth (um 1675): Tokkata G-moll für Orgel (Brünn, Deutsches Haus, O. Burkert).

Stamitz: Triosonate D-moll bearb. v. H. Riemann (London, Konzert Sunderland und Thistleton).

Sweelinck: Psalm 118 »Rendez à Dieu louange« 6st. (Essen, Musikverein Amsterdamer a cappella Chor). — Psalm 134 »Or sus, serviteurs du Seigneur« (ebenda).

Tartini: Konzert E-dur f. Violine (Basel, Ortagruppe IMG).

G. Torelli: Concerts a 2 violini concertini G-dur a. op. VIII (Basel, Konzert E. His-Schlumberger). — Konzert f. 2 Violinen, 1. Satz (Winterthur, Musikschule).

C. G. Toeschi: Divertimento f. Flöte u. Streichinstr. (Basel, Ortagruppe IMG.).

Tunder: Kantate »O Herr laß deine lieben Engelein« (Prag, Konservatorium, 3. Hist. Musikabend).

Valerius: Wilhelmus van Nassouwe (Essen, Amsterdamer a cappella-Chor im Musikverein). — De Nederlander en de Zeeuw (ebenda).

Victoria: Domine Jesu Christe (Amsterdam, Klein-Koor a Cappella). — O vos omnes (ebenda). — Vere languores (ebenda).

Vitali: Ciaconna f. Viol. u. Orgel (Bremen, Domchor, Sahla u. Nöbler).

Vivaldi: Quartett-Concerto F-dur f. 3 Viol. n. Pfte. (London, Konzert Sunderland u. Thistleton). — Sonate G-moll f. Viol. u. Pfte. bearb. v. A. Moffat (ebenda).

Waelrant: Madrigal »An einem Bächlein« (Gießen, Sängerkranz).

Wagenseil: Sinfonie E-dur (Basel, Ortagruppe IMG.). — Arie »Scherza il nocchier talora« (ebenda, Frl. E. Rosenmund).

Joh. Gottfried Walther: Präludium u. Fuge A-dur f. Orgel (Solingen, Neue evang. Kirche, P. Hoffmann).

## Vorlesungen über Musik.

Berlin. Frl. Anna Morsch: Theodor Kirchner und Adolf Jensen.

Birmingham. Eduard Elgar an der Universität (Antrittsvorlesung): Die Zukunft der englischen Musik.

Delft. Dr. Fl. van Duijze: Die ältesten Quellen des holländischen Liedes.

Friedberg (Hessen). Ang. Gebhardt: Einführung in »Parsifal«.

Mannheim. Kapellmeister Blaß an der Hochschule für Musik einen Zyklus von 26 Vorträgen: Enzyklopädie der Musik, und zwar: I. Ton und Klang. II. Geschichte des bel canto. (Vergleiche die gleiche Rubrik in Heft 7 unter Mainz.)



**Oxford.** Prof. Hubert Parry: Die Entwicklung des thematischen Materials.

**Paris.** Jean Chantavoine in der Ecole des Hautes Etudes sociales: 2 Vorlesungen über Liszt. — M. P. Calvocoressi (ebenda): Die russische Musik der Gegenwart.

**Prag.** Dr. Ideněk Nejedlý im Gesangsverein »Smetana«: Zdenko Fibich.

**Upsala.** G. Kallstenius: Wennerberg's Leben und Werke.

**Waldheim.** Musikdirektor Ph. Bade-Mannheim im Kaufmännischen Verein; Wagner's Meisterainger.

**Washington.** O. G. Sonneck im Laufe des Winters vier Vorträge über: 1. Die musikalische Seite unserer ersten Präsidenten. 2. Edward MacDowell. 3. Anton Beer-Walbrunn. 4. Guillaume Leken.

### Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Sommersemester 1905.

**Basel.** Dr. K. Nef: Geschichte der neueren Sinfonie, von den Romantikern bis zur Gegenwart, 2 St.; Musikinstrumentenkunde (im historischen Museum), 1 St.

**Berlin.** O. Prof. Dr. H. Kretzschmar: Geschichte des Liedes seit Albert, 3 St.; Organisation der deutschen Musik, 1 St.; Übungen, 2 St. — Prof. Dr. M. Friedländer: Allgemeine Geschichte der älteren Musik, 2 St.; Übungen, 2 St.; Chorübungen, 1 St. — Prof. Dr. O. Fleischer: Musikinstrumentenkunde, 2 St.; Ästhetik der Tonkunst, 1 St.; Übungen, 1 St. — Dr. J. Wolf: Mensuralnotation, 2 St.; Notationsübungen, 2 St.; Evangelische Choralkunde, 1 St.

**Bern.** C. Hess-Rütschi: Analyse bedeutender Tonwerke.

**Bonn.** Keine Vorlesungen.

**Breslau.** Prof. Dr. Bohn: Über R. Wagner's »Tannhäuser«, 1 St. — Prof. Dr. Kawerau (theologische Fakultät): Geschichte des evangelischen Gemeindegesanges.

**Cöln** (Handelshochschule). Dr. G. Tischer: Beethoven und seine Bedeutung für unsere Zeit, 1 St.

**Czernowitz.** Lektor Hřimaly: Gluck und die Oper, 2 St.; Richard Wagner's Musikdramen, 2 St.; Die Meister der Kammermusik, 1 St.; Unsere Sinfoniker Haydn Mozart, Beethoven, Brahms, Bruckner.

**Darmstadt.** Prof. Dr. W. Nagel: Entwicklung der Klaviermusik von J. S. Bach an bis zur Zeit der Romantiker; Beethoven's Sinfonien.

**Erlangen.** Prof. Öchsler: Geschichte des evangelischen Kirchenliedes.

**Freiburg i. Br.** Universitätsmusiklehrer Hoppe: Ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte.

**Gießen.** Universitätsmusikdirektor Trautmann: Die neueste Kunstentwicklung auf dem Gebiete der Musik.

**Greifswald.** Universitätsmusikdirektor Reinbrecht: Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert, 1 St.

**Halle a. S.** Dr. H. Abert: Die Nationallieder der Kulturvölker und ihre Geschichte, 1 St.; Geschichte des deutschen Kunstliedes, 2 St.

**Heidelberg.** Prof. Dr. Wolfrum: Die Beethoven'sche und Nach-Beethoven'sche Sinfonie, 1 St.

**Kiel.** Dr. A. Mayer-Reinach: Beethoven's Leben und Werke, 2 St.; Geschichte der Notenschrift, 1 St.; Übungen: Behandlung ausgewählter Kapitel der Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, 2 St.

**Königsberg i. Pr.** Universitätsmusikdirektor Brode: Musikgeschichte, 2 St.

**Kopenhagen.** Prof. Dr. A. Hammerich: Geschichte der Musik im Mittelalter 2 St.; Übungen über Pseudo-Hucbald's »Musica enchiridis«.

**Leipzig.** Prof. Dr. H. Riemann: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (Literatur- und Quellenkunde), 2 St.; Musikalische Rhythmik und Formenlehre mit Analysen von Werken Beethoven's, 2 St.; Musikalische Paläographie, 2 St.; Historische Kammermusikübungen, 2 St. — Prof. Dr. A. Prüfer: Geschichte der romantischen Oper, 3 St.; Übungen: Lektüre von Agricola-Tosi's Gesangschule, 2 St.

**Marburg i. H.** Universitätsmusikdirektor Dr. Jenner: Geschichte des evangelischen Gemeindegesanges, 1 St.

**München.** Prof. Dr. Sandberger: Beurlaubt. — Dr. Kroyer: Das deutsche musikalische Kunstlied im 18. und 19. Jahrhundert, 2 St. — Dr. Freiherr von der Pfordten: Lyrische Poesie und Tonkunst vom Altertum bis zur Gegenwart.

**Münster i. W.** Lektor Dr. Nießen: Beethoven's Leben und Werke.

**Posen** (Kgl. Akademie). Prof. Hennig: Die Entwicklung der Oper und des Oratoriums im 17. Jahrhundert, 1 St.; Übungen: Einführung in die musikalische Formenlehre als Grundlage für die Analyse von Tonwerken, 1 St.

**Prag.** Prof. Dr. Rietsch: Neuzeitliche Musikgeschichte, 2 St.; Musikalische Terminologie, 1 St.; Übungen, 2 St.

**Rostock i. M.** Prof. Dr. Thierfelder: Keine Vorlesungen. (Kontrapunkt und liturgische Übungen).

**Straßburg i. E.** O. Prof. Dr. Jacobsthal: Geschichte der neueren Musik seit Bach, 2 St. — Prof. Dr. Spitta (Theologische Fakultät): Evangelische Kirchenmusik, 3 St.

**Tübingen.** Prof. Dr. Kaufmann: Geschichte der Kirchenmusik mit besonderer Berücksichtigung des protestantischen Choral, 1 St.

**Wien.** O. Prof. Dr. G. Adler: Die Wiener klassische Schule (II. Teil), 1 St.; Erklären und Bestimmen von Kunstwerken, 2 St.; Übungen, 2 St. — Prof. Dr. Dietz: Die Oper zur Zeit Gluck's, Mozart's und Cherubini's, 2 St. — Dr. Wallaschek: Die Musikästhetik seit Richard Wagner, 2 St.

## Nachrichten von Hochschulen, Lehranstalten und Vereinen.

**Bologna.** Das *Liceo musicale Rossini* beging die Zentenarfeier seines Bestehens. Das Konservatorium ist städtisches Institut und erteilt nur unentgeltlichen Unterricht. Seine Bibliothek ist bekanntlich berühmt. Seit 1902 wird die Anstalt von Enrico Bossi geleitet.

**Das Kgl. dänische Musikkonservatorium.** — Am 27. März hat das Kopenhagener Konservatorium der Musik, welches sich seit einiger Zeit mit dem Prädikat »das königliche« schmücken darf, sein neues stattliches Gebäude eingeweiht. Es geschah dies durch eine Festlichkeit, die in der Aufführung von Kompositionen seiner ersten Direktoren J. P. E. Hartmann und Niels W. Gade (Ossian-Ouvertüre), in Ansprachen der jetzigen Leiter, von Stemmann und Prof. Otto Malling, bestand, und schließlich in dem Vortrage einer von Schülern der Anstalt in reichlich dilettantischem Stile gedichteten und auch (nach guten Vorbildern) in Musik gesetzten Kantate. König Christian und ein ansehnlicher Kreis von Eingeladenen wohnten der im großen Konzertsale des neuen Hauses abgehaltenen Feier bei.

Das Kopenhagener Konservatorium ist seinem Ursprunge nach eine durchaus private Institution und ist es im Grunde genommen auch jetzt noch. Der Privatmann und begeisterte Musikliebhaber, Juwelier Moldenhauer (1800—64), ist der eigentliche Gründer der Anstalt, indem er sein ganzes Vermögen als Grundstock einem eventuellen Musikkonservatorium vermachte. Er hinterließ etwas über 70,000 Reichstaler (ungefähr 156000 M.); als die ersten Direktoren bezeichnete das Testament Gade, Hartmann und Paulli (Kapellmeister der Kgl. Oper). Die Stiftung für »Kjöbenhavns Musikkonservatorium, gründet af P. W. Moldenhauer« ist vom 1. Mai 1866. Außer den Direktoren, die ebenfalls Unterricht erteilten, befanden sich unter den ersten Lehrern Aug. Winding (Klavier), Wald. Tofte (Violine) und Helsted Gesang. Der Geist, sowohl künstlerisch als auch geschäftlich, war Niels W. Gade, der hier seine reichen, am Leipziger Konservatorium unter Mendelssohn gesammelten Erfahrungen mit Erfolg verwertete. Bis zu seinen letzten Tagen war Gade der nimmer ermüdende, lebhaft interessierte und praktische Leiter des Konservatoriums. Nach sei-

nem Tode übernahm Hartmann die Stelle des ersten Direktors, später wurden Windig, Helsted, Gotfred Matthison-Hansen und Otto Malling (jetzt leitender Direktor) in das Direktorium berufen. Als im Jahre 1883 der Staat eine jährliche Unterstützung bewilligte, trat noch ein Vertreter des Kultusministeriums demselben bei.

Ursprünglich wurden 28 Schüler im Konservatorium unterrichtet. Die Unterrichtsräume befanden sich im ersten Stock eines Privathauses. Mit der stetig sich vergrößernden Einwohnerzahl Kopenhagens und dem sich steigernden Musikinteresse wuchs auch die Zahl der Schüler. 1888 war sie auf 56 gestiegen; für diese reichten die wenigen Räumlichkeiten allerdings nicht mehr aus, und das Konservatorium siedelte in ein eigenes, wenn auch bescheidenes Heim über, dem es treu geblieben ist bis zu dem Tage, an welchem die Anstalt (mit einer Schülerzahl von 78) ihren Einzug in das stattliche, innerlich und äußerlich seine Bestimmung kennzeichnende Gebäude gehalten hat. Grundsatz beim Bau des neuen Hauses war, daß zwischen zwei Unterrichtsräumen immer ein Zimmer zu liegen kommt, in dem nicht musiziert wird (Lehrerzimmer, Wartezimmer usw.) Auf diese Weise hofft man gegenseitige Störungen zu vermeiden.

Hauptfach des Konservatoriums ist und bleibt: Klavierspiel; von anderen Instrumenten werden namentlich Geige und Violoncell getrieben, Blasinstrumente dagegen weniger. Hierzu kommen dann für alle Schüler theoretische Stunden und namentlich für Gesangsschüler Sprachstunden, für welche Fächer Fachlehrer vorgesehen sind. Für Musikgeschichte hingegen ist ein besonderer Lehrer nicht da. Gade nahm seinerseits dieses Fach an sich, und Prof. Malling ist ihm hierin gefolgt. Die gleich zu Anfang geplanten Orchesterspielstunden sind erst neulich teilweise realisiert worden; dagegen finden Chor- und Kammermusikstunden schon seit längerer Zeit statt.

Obschon prinzipiell noch immer eine private Institution, ist das Konservatorium unter den veränderten Umständen immer mehr und mehr in die Öffentlichkeit getreten und wird für diese hoffentlich immer wichtiger und unentbehrlicher werden.

Will. Behrend.

**Stettin.** Am Riemann-Konservatorium wurden am 1. April durch Herrn Direktor Berthold Knetsch als Lehrer die Herren Bruno Schrader für Klavierspiel und Musikwissenschaften, Mieczyslaw Eichstaedt, ein Schüler Leschetitzki's, für Klavierspiel, Wenzel Piotrowski für Violine und Musikwissenschaften und Dr. Richard Münnich für Musikwissenschaften verpflichtet.

## Notizen.

**Brieg.** Das am 11. November d. J. in Brieg zu enthüllende Luther-Denkmal trägt am Sockel neben Friedrich dem Weisen und Melancthon das Medaillonporträt Johann Sebastian Bach's, als des größten Verherrlichers des Luthertums.

**Darmstadt.** Dr. Wilibald Nagel, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule, erhielt vom Großherzog den Professortitel.

**Eisenach.** Die Berliner Singakademie beabsichtigt mit dem Berliner Philharmonischen Orchester unter der Leitung von Prof. Schumann am 26. und 27. Mai drei Bachkonzerte zugunsten der Erwerbung von Bach's Gehrthaus zu geben. Programm: die Johannes- und Matthäusp passionen, ferner ein Instrumentalkonzert.

**Frankfurt a. M.** Eine neue Zeitschrift »Deutsche Armee-Musikzeitung« (Redaktion Max Cop) bezweckt die »Lösung von der einem gesunden Standesbewußtsein widerstehenden Abhängigkeit der deutschen Armeemusik durch völlig berufsfremdes Unternehmertum und seine Spekulation«, sowie die Hebung und Stärkung des »Unterstützungsfonds für deutsche Militärmusiker« durch regelmäßige Abführung einer Quote aus dem jährlichen Reingewinn.

**London.** — The April "Musical Times" reproduces Horace Vernet's extremely beautiful oil-portrait (1831) of Mendelssohn aged 22, sent to the M. family in Berlin from Rome, till 1861 with the Hensels, since then till lately with another family, and now belonging to M.'s nephew Geheimrat Ernst von Mendelssohn-Bartholdy at Berlin. Not traceable by Grove. The familiar Magnus is 13 years later. V.'s grandmother was English. — In same number W. H. Cummings negatives with examples a very common supposition that Handel never used  $\frac{4}{3}$ , and only  $\frac{6}{5}$ .

**Washington.** Die »Library of Congress« hat wieder eine große Anzahl musikalischer Schriften und Musikalien auch im vergangenen Jahr (der Bericht schließt mit dem 30. Juni 1904) erworben. Unter ersteren befinden sich auch sehr gesuchte frühere Werke, wie »der musikalische Patriot« Mattheson's, Printz' »Phrynis oder satirischer Komponist«, Scheibe's »Critischer musicus«.

**Wien.** Unter dem Präsidium des Dr. V. v. Miller zu Aichholz hat sich vor kurzem eine Brahms-Gesellschaft konstituiert, deren Zweck die Erhaltung des Andenkens an Joh. Brahms ist. Es ist vor allem geplant, die gesamte Einrichtung der Wohnung des verstorbenen Meisters zu erwerben und die von Brahms in Wien innegehaute Wohnung zu erhalten, um auf diese Weise eine Art Brahms-Museum zu schaffen. Ferner soll mit der Zeit eine möglichst vollständige Sammlung von Brahms-Reliquien (Bücher, Schriften usw.) angelegt werden. Ganz besonders soll auch die auf den Verstorbenen bezügliche Literatur gefördert werden. Zur schnelleren Erreichung des Zieles wurde die Verbindung mit der »Gesellschaft der Musikfreunde« beschlossen. Dabei wurde gleichzeitig in Aussicht genommen, die archivalischen Erwerbungen in die Obhut, eventuell in das Eigentum der »Gesellschaft der Musikfreunde« zu übergehen, doch müßte letztere in diesem Falle sich verpflichten, diese Erwerbungen ungeteilt für Wien zu erhalten. An der Spitze der Gesellschaft steht Dr. V. Ritter von Miller zu Aichholz. Der Vorstand wird von den Herren Arth. Faber, Dr. E. v. Horn-hotel, Max Kalbeck, Ad. Koch von Langentreu, Dr. Eus. Mandyczewski und G. Meyer gebildet.

Seit kurzem erscheint eine von K. L. Schröter begründete Monatschrift für das gesamte Theaterwesen »Dramaturgische Blätter«, die sich als Aufgabe stellt, alle Gebiete des Theaters in künstlerischer und praktischer Hinsicht zu beleuchten, die einschlägige Kritik und Bibliographie zu pflegen und mit neuen Vorschlägen zur Ausgestaltung des gesamten modernen Bühnenwesens hervorzutreten.

Das Johann Strauß-Denkmalkomitee in Wien (Präsidentin: Prinzessin Rosa Cray-Sternberg) erläßt einen Aufruf zur Sammlung von Geldern für Errichtung eines Johann Strauß-Denkmales. Adresse: Wien I, Giselastr. 12 (Musikvereinsgebäude).

## Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

(Die mit † bezeichneten Schriften werden besprochen werden.)

**Böhme-Köhler, A.,** Lautbildung beim Singen und Sprechen. 3. ern. Aufl. m. Abbildungen. gr. 8°. VII, 128. Leipzig, F. Brandstetter, 1905.

**Bühnenspielpian,** Deutscher (Theater-programmaustausch). IX. Jahrg. 1904/05. Dezember, Januar, Fe-

bruar, März. kl. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. (Je. # 1,—).

**Caland, Elisabeth,** Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel, physiologisch-anatomische Betrachtungen. Stuttgart 1905, Ebner, 68 S., gr. 8°.

Der modernen, physiologisch-anatomischen, wissenschaftliche Ergründung der Voraussetzungen und Tätigkeiten des menschlichen Organismus beim Klavierspiel statt mechanisierender »Finger«-Theoreme bietende Richtung der Schriften über Klavierspiel von Willborg über Jaßl-Deppe-Caland bis Breithaupt gibt dieses grundlegende kleine Buch vorläufigen Abschluß. Ihre verdienstvollste Führerin war Frä. Caland. Neu und fundamental war in dieser Lehre die richtige Erkenntnis von der Mithätigkeit der gesamten Oberkörpermuskulatur (Oberarm-, Rücken-, Brustmuskeln, Schultergelenk), die Präzisierung der Bewegungstätigkeiten, der Vibration beim Oktavspiel, der Seitenschlag-, Roll- usw. Bewegungen neben dem »freien« und »beherrschten« Fall. Caland's Antwort auf die letzte Frage nach Erschließung all' dieser Kraftquellen lautet: Man läßt zur Erzielung der Hauptspannung bei Hebung des Armes von der Achselhöhle aus nach vorn das Schulterblatt sich in etwas gesenkter Lage nach innen fixieren und die Hand dabei schräg nach innen in »Adduktion« halten. Alle übrigen Einzelheiten ihrer klaviertechnischen Lehre finden sich in dem Werkchen noch einmal kurz zusammengestellt, zugleich bietet es ein vorzügliches Hilfsmittel, an der Hand erläuternden Textes und guter Röntgen- usw. Bilder sich die für den hängigen Klavierlehrer mit Recht als unerlässlich geforderten physiologisch-anatomischen Elementarkenntnisse zu erwerben. Die gesamte Muskulatur soll nicht krampfartig steifgehalten werden, sondern heben sich ineinandergreifend funktionieren. Diese fortwährende, bewußte Innervation halte ich aber mit H. Springer<sup>1)</sup> für häufig unmöglich durchführbar, ja gefährlich. Diese gewiß im Prinzip anerkennende Vergeistigung der Mechanik ist übertrieben. Jedenfalls kann man in absehbarem Abstände wohl die Zeit erwarten, wo sich die modernen klaviertechnischen Schriften ihres schädlichen, maßlosen Ballastes medizinisch-psychologischer Abstraktionen entäußern, und der übertriebenen Vergeistigung alles Mechanischen, ohne daß es trotz Deppe-Caland-Breithaupt im wirklichen Leben und auch im Klavierstudium nun doch einmal nicht abgeht, zum Heile der Praxis eine maßvollere Auffassung entgegenzusetzen werden. W. Niemann.

**Debess, Herm.**, Das deutsche Lied des 19. Jahrh. n. seine Bedeutung f. unser Volk. kl. 8°. 19 S. Gotha, R. Schmidt, 1905. M —, 30.

**Draheim, H.**, Goethe's Balladen in Loewe's Komposition. Eine Erklärung des Tonsatzes. Musikalisches Magazin Heft 10. Herausgeg. v. Prof. E. Rabich. 8°. III u. 39 S. Langensalza, H. Beyer n. Söhne, 1905. M —, 75.

**Floch, Siegfried**, Die Oper seit Richard Wagner. Eine historisch-kritische Studie. 1904. Karl Fulde. Köln, Deutscher Broschüren-Verlag.

Verfasser geht zunächst, allerdings in sehr gedrängter Form, einen Überblick über den Verlauf der Oper von ihrer Entstehung an bis zu Rich. Wagner. Dann folgt eine Betrachtung über die Opernproduktion seit Wagner in Italien, Frankreich, Belgien, Deutschland. Alles wiederum sehr kurz und nicht gerade sehr klar in der Disposition. Namen wie St. Saëns, Massenet sind gar nicht erwähnt, von älteren fehlen z. B. Berlioz und Gounod vollständig; die ganze Betrachtung ist überhaupt sehr lückenhaft. Der Schwerpunkt der Broschüre liegt in den letzten drei Abschnitten (S. 22—40), in denen die deutschen Werke etwas eingehender betrachtet werden. Hammerstein, Strauß, Schillings, Pfitzner, Thuille und einige andere Komponisten werden in ihrem Wirken für die Bühne behandelt. Leider ist die Betrachtung von ziemlich allgemeiner Art, wenig konkret. Der Leser hat von der Lektüre nicht viel Gewinn. Es fehlt zwar hier und da nicht an einsichtigen Bemerkungen, indes ist der Gegenstand doch zu schwierig, als daß er so leicht in wenigen Andeutungen skizzenhaft zu erledigen wäre. Über die neuere deutsche Oper haben andere, z. B. Batka und Seidl in Einzelabhandlungen früher schon viel klarer, eindringlicher und sachlicher geschrieben. H. Leichtentritt.

**Grössler, H.**, Wann und wo entstand das Lutherlied: »Ein feste Burg ist unser Gott«. 42 S. Magdeburg, Evangelische Buchhandlung. M 1,—.

Grössler sucht nachzuweisen, daß das Lutherlied Anfang Mai 1521 in Oppenheim, auf Luther's Reise zum Wormser Reichstag, entstanden ist, was man auch früher schon annahm.

**Grunsky, Karl**, Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts, kl. 8°, 164 S. Sammlung Göschen Nr. 239.

1) Zeitschrift VI, Heft 7, S. 305.

Leipzig, G. J. Göschen, 1905.  
M. —, 80.

Dieses Büchlein hat mich anfangs recht geärgert. Hier treibt ein Mann Wissenschaft, der zu ihr absolut keine Beziehungen und einzig ein paar flüchtige Blicke in sie getan hat, dann aber hingibt, über die verwinkeltesten Fragen und Zeitalter in einer Weise rasonniert, daß man sich eigentlich für den deutschen Schriftstellerstand schämen muß. Der Herr Verfasser hat sich nämlich die verschiedenen Neuauflagen älterer Musik in den Denkmälern usw. angesehen, auch die und jene Spezialabhandlung gelesen, und glaubt sich deshalb berufen, »eine streng sachliche, gedrückte Behandlung des reichen Stoffes«, wie die bescheidenen Ausdrücke in der von dem Herrn Verfasser wohl selbst geschriebenen Buchhändleranzeige heißen, bieten zu können. Bald sah ich aber, daß sich über ein derartiges Machwerk zu ärgern, dem Buche zuviel Ehre angetan ist. Zugleich handelt es sich hier um eine neue Nuance im deutschen Musikwissenschaftlerstand, der man etwa den Namen »Salonhistoriker« geben könnte. Die Musikwissenschaft gewinnt ja immer mehr Boden, die alte Musik ist bereits ein bedeutender Faktor in unserem Musikleben geworden, da war es eigentlich zu erwarten, daß auch Leute ohne eigentliche Vorkenntnisse mit musikgeschichtlichen Begriffen um sich zu werfen beginnen. Daß sie aber auch gleich über ganze Jahrhunderte früherer Musik Bücher schreiben würden, das war noch nicht so ohne weiteres vorauszusehen und konnte wohl nur von einem Manne geschehen, der die Wissenschaft ebenso ernst nimmt wie seinen Beruf als Musikwissenschaftler überhaupt. Der Herr Verfasser hat nämlich (es muß dies zu seiner Charakteristik gesagt werden) anlässlich des Leipziger Bachfestes in etwa einem halben Dutzend Zeitungs- und Zeitschriftenberichten die »Historiker« und einzelne Vertreter der Musikwissenschaft, deren ernstes Arbeiten einem derartigen Manne allem nach keine Achtung abtöten kann, in unqualifizierbarer Weise angegriffen. Man konnte damals darüberhinweggehen, weil der Herr Verfasser es selbst an die Hand gab, ihn nicht ernst zu nehmen. Es geht aber nicht an, auch seine Spezialleistung auf musikwissenschaftlichem Gebiete zu ignorieren. Hier zeigt sich denn mit auffallender Klarheit, auf welcher tiefer Stufe nicht nur der »Gelehrte« Grunsky steht, sondern wie niedrig auch der Horizont des Herrn Verfassers über-

haupt ist!). Wollte man den »Gelehrten« Grunsky auch nur einigermaßen zeichnen, so müßte sozusagen das ganze Buch durchgenommen werden, denn es gibt tatsächlich kaum eine Seite, oft keinen Satz, die nicht nur Ignoranz, sondern insbesondere eine direkt abstoßende Frivolität des Urteils bloßlegen würden. In welcher Weise er »Geschichte« treibt, sieht man besonders aus seiner Stellung zu den Italienern, deren Verdienste möglichst geschmälert werden; man lese z. B. die Stellen über das Konzert (S. 67), über das Trio (S. 46), über die Scarlatti's usw. usw. Um aber von des Verfassers Schreibweise doch einigermaßen einen Begriff zu geben, seien einige Beispiele gegeben, mit welchen Epitheta Komponisten bedacht werden. Sie machen tatsächlich Spaß, und ich kann mir nicht helfen, daß mir bei der Lektüre dieses Buches die Reden der Jungfer Züs Büzli in Keller's »Die drei gerechten Kammacher« in den Sinn kamen; nirgends ist auch Hohlheit des Wissens und Eingebildetheit besser geschildert worden wie in dieser Novelle. Da heißt es, »der reizend altertümliche Dumont, der anmutige Mouret, Scarlatti, der vielseitige, angefeindete und überlegene Künstler, der vielseitige Leonardo Leo, der dünne Durante, der rührende Destouche, der bewegliche Lebèque, der etwas steife d'Alembert, der großzügige Vercini, der reizvolle Lenoillé, der stille, tiefgründige Leclair, Rosenmüller, der fortschrittlich gesinnte, der nur zwei Tongeschlechter kannte, der nette Wagenseil, der liebliche Rolle, Mozart, das Kind« (ein Lieblingsausdruck des Herrn Verfassers für Mozart) usw., oder um nur einige Proben von dem Wissen des Herrn Verfassers zu geben, halte man sich etwa folgende Sätze, denen hundert andere beigelegt werden könnten, vor Augen: Die Franzosen liebten Cavalli, nicht Cesti (S. 47), »Hätte man die deutschen Tonsetzer mehr aufgemuntert, (wohl auf Bach- oder urdeutschen Tonkünstlerfesten!) so hätte die Suite vielleicht geradeswegs eine Brücke zu Haydn's Spielmusik hinübergeschlagen«, »Händel's Opern ereignen uns beinahe die Kenntnis der anderen italienischen Opern des 18. Jahrhunderts« (S. 93). Aber mit solchen Dingen soll gar nicht angefangen werden. Für den Herrn Verfasser in verschiedener Weise sehr charakteristisch ist besonders sein Verhältnis zu Händel. Daß dieser recht von oben betrachtet werden würde, war bei dem Herrn Verfasser ja vorauszusehen; es kann auch ganz gleichgültig sein, wie er über Händel

1) Ein Weiteres würde den Schriftsteller Grunsky betreffen. Diesen hat soeben Arnold Schering in der »Neuen Zeitschrift für Musik« Nr. 16 mit Stilproben Revue passieren lassen.

denkt. Aber man höre einmal folgenden Satz: »So hoch ragt Händel über seine Zeit nicht empor, daß man ihn Bach an die Seite stellen dürfte, dessen Bekanntheit er sorgfältig gemieden hat, aus Vorsicht, nicht aus Verachtung!« (S. 98). Für eine Geschichtsschreibung, die unverbürgte Gerede (Marpurg spricht einmal in ganz anderem Zusammenhange davon, wohl kaum kennt der Herr Verfasser die Stelle in den »Beiträgen zur Musik«) als Tatsachen hinstellt, fehlen mir die Worte. Deshalb genug über dieses Machwerk. Die Wissenschaft und besonders die Kunstwissenschaft ist ein heiliges Ding so gut wie die Kunst; wer sich ihr in dieser unkeuschen Art und Weise nähert wie es hier geschehen ist, der hat sich selbst gerichtet.

A. H.

**Kastrapp, Marie**, Die Musik einst und jetzt. kl. 8°. 24 S. Berlin u. Friedenau, Buchhandlung der Grossner'schen Mission, 1905.

**Köhler, Louis**, Der Klavierunterricht. Studien, Erfahrungen und Ratschläge für Klavierpädagogen. Sechste, neu durchgearbeitete Aufl. von Richard Hofmann. Leipzig 1905, J. J. Weber. XII u. 348 S. 8°.

Köhler's zahlreiche klavierpädagogische Schriften haben trotz der fundamental durch die Deppe-Caland-Breithaupt-Lehre geänderten modernen Anschauungen nichts von ihrem positiven Werte eingehüßt. Niederschläge gereifter, lebenslänglicher Erfahrung und feinen künstlerischen Gefühle, bieten sie noch heute eine Fülle von Anregungen aller Art. So willkommen uns also die Neuauflage dieses wichtigen und nützlichen Büchleins kommt, so wenig wird man Hofmann's Bearbeitung für genügend ansehen. In dem geschichtlichen Abriss der Klavierliteratur ist kaum etwas getan, die alten Lücken auszufüllen, die alten Irrtümer sind aufs neue vorgebracht. Der Anhang (praktische und theoretische Klavierliteratur) ist lobenswert, aber nicht frei von Lücken. Köhler's eigener Text wurde mit Recht fast unangetastet gelassen. Über die reiche Klavierliteratur vor Bach, über die des Auslandes, unserer Neudeutschen erfährt man kein Wort, von dem Willen, Ordnung und System in Köhler's ausgezeichnet fundamentierte Richtlinien zu bringen, sie bis zur Gegenwart fortzusetzen, sieht man nichts. Ein bald 45 Jahre altes Buch kann man aber nur dadurch auf der Höhe der Zeit halten, daß man solche verbesserungs- und ergänzungsmögliche

Partien den neuesten Stand der Forschung widerspiegeln läßt, daß man im übrigen überall da, wo der Zahn der Zeit sein Werk verrichtete — bei Köhler also in der gesamten Darstellung der Klaviertechnik — durch stete Verweisungen auf die seither erschienene Spezialliteratur die Möglichkeit außertextlicher Ergänzung gewährt. Der zweite Teil, die aphoristischen »Besonderen Beobachtungen« zählen mit Schumann's Hausregeln, mit Eschmann's und Reinecke's ähnlich angelegten Sammlungen zu den wertvollsten und grundsätzlich unvergänglichen Partien des Werkchens. Man kann schon darum seinen Besitz als für jeden Klavierspieler obligatorisch fordern.

W. N.

**Krause, Emil**, Die Entwicklung der Kammermusik. Hamburg, Verlag von C. Boysen. 1904.

Das Büchlein von noch nicht 50 Seiten will einen Überblick über die Kammermusik bieten. Wenn man in Betracht zieht, daß S. 28—50 nur von lokalem Interesse sind, indem darin von der Pflege der Kammermusik in Hamburg im 19. Jahrhundert die Rede ist, so kann man sich vorstellen, wie sehr die Behandlung des sehr umfangreichen Themas aufs engste zusammengedrängt ist. Es kann dabei nur alles in größten Umrissen gestreift werden. Ist die gegebene Information auch zuverlässig, so wird doch von dem Büchlein ein nennenswerter Nutzen kaum gestiftet werden können. Eine zumal noch sehr lückenhafte Aneinanderreihung von geschichtlichen Tatsachen kann von der Entwicklung eines Kunstzweiges keinen zulänglichen Begriff geben.

H. Leichtentritt.

**Liliencron, R. Freiherr von**, Chorordnung für die Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres. Musikalischer Teil von H. van Eyken, Berlin, Dreililien, 1905. 3. Bd.: Trinitatis bis 25. Sonntag nach Trinitatis. S. 434—493.

**Louis, R.**, Friedrich Klose und seine sinfonische Dichtung »Das Leben ein Traum«. 8°. 35 S. mit einem Bildnis. München, G. Müller, 1905.

**Maignien, Fernand**, Recueil de Traits Homophoniques Glissés pour la Harpe. Paris, L. Rouhier, 1904. pp. 115, Imperial 8vo. 6 fr.

The harp is in one way, as well known, the most limited of all orchestral instruments, since it has only 7 strings in the compass of each octave, (standing normally

in the diatonic scale of  $C\flat$  major. It is less well known that the pedals, (from front, B, C, D on left, and E, F, G, A, on right), which by their double-notch ("double-action") raise each string at pleasure either 1 or 2 semitones, give to the ingenious operator an extraordinary number of permutations of sounds within the octave. Thus all manners of 7-note scales, and not merely the diatonic major scale, can be set. Also (with large gaps) chromatic scale passages. Even rising and falling passages such as



can be set on the 7 consecutive strings. Then with strings set in either of these ways by the foot, the glissando (which is the natural scale-method of the harp, first used orchestrally in Liszt's "Mephisto-Walzer" 1880) brings out strange very-rapid running or rippling effects. But again one can carry abnormal tuning so far as to tune 3 out of the 7 strings to practically the same identical note as 3 others adjacent to them, making "synonyms" or "homophones"; e. g. two  $F$  naturals ( $E\sharp + F$ ), two  $A$  flats ( $G\sharp + A\flat$ ), and two  $B$  naturals ( $B\sharp + C\flat$ ). In this case one will have sacrificed 3 sounds out of 7 in the octave, and have remaining only 4 sounds in the octave, D, E,  $F\sharp$ , B. But in such chord of the diminished 7th, 3 of the component notes are duplicated, and a mere touch of the finger glissando will iterate them. For useful glissando-arpeggio iterations, up and down the instrument, there are stock examples in Liszt's Dante Symphony, Liszt's Mephisto-Walzer, Massenet's Esclarmonde, &c. The iteration glissando is far quicker than anything obtainable by double-tonguing on the wind, or even by the wrist on the violin. Also iteration can be used conveniently for single notes and not arpeggios. Also in some fingered and not glided passages. In fact this subject, thought it may be only one small part of the technique of the harp, is from the composing point of view its most subtle part; and the modern French and Russian schools of scoring well recognize it. — The question of abnormal tunings, and of iterations glissando or fingered, was first broached, though very roughly, by R. N. C. Bochsa (1789—1856) at pages 74—78 of his "Explanations of new harp-effects" (London, D'Almaine). This subtle harpist, and very much too subtle person, lived then appositely at "4 Fingal Terrace". Rest of the volume mainly small minitiae

about harmonic-effects for the drawing-room. Berlioz (1803—1869) in his "Traité de l'Instrumentation" (Paris, Lemoine, 1844) speaks briefly of Bochsa's pupil Parish Alvars (1808—1849) in this connection, with one example. F. A. Gevaert (1828—) in his "Nouveau Traité d'Instrumentation" (Paris, Lemoine, 1885) deals concisely with the matter at pp. 84—86, with almost all the detail required by the composer. — In the present book author has determined to exhaust the whole subject. He has not carefully distinguished (a) abnormal note-setting simple from (b) abnormal note-setting with iteration, whereby his title is not accurate. Otherwise the work is quite successful, for player and composer alike. Some of his chords (e. g. at page 18) are startling inventions. Book ends with a fingering by "homophones" of the passage at end of "Walküre", written no doubt recklessly or in ignorance by Wagner. This (scored 1856 Zürich), and the 5-finger arpeggio at end of "Rheingold" (scored 1854 Zürich), show that, however marvelously W.'s intuition overcame the difficulties of exile, he had not mastered the harp-problem before he went there. Impossible chromatics again in "Tristan" love-duet (say 1859). But it is strange that they are also in Act III of Götterdämmerung (say 1874), long after his return to practical orchestras, where no one seems to have enlightened him. C. M.

**Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin.** Herausgegeben von R. Genée. 19. Heft, März 1905. Berlin, in Kommission von E. S. Mittler u. Sohn.

Die Aufsätze s. Zeitschriftenschau unter R. Genée.

**Reinecke, C., Die Beethoven'schen Klaviersonaten.** Briefe an e. Freundin. 4. Aufl. gr. 8°. 129 S. Leipzig, Gebr. Reinecke, 1905. M 3,—.

**Richardson, A. Madeley, Church Music.** London, Longmans Green and Co. 1904. pp. 168, Crown 8vo. 2/6.

One of some 15 Handbooks for Church of England clergy, all the rest by clergymen. The very periphrastic lay author has borrowed the pulpit. To no great effect, and plain talk from the organ-loft would have been better. In the history-chapter, the tri-furcation of Catholic Mass-music, German Protestant hymn-music with consequent oratorio, and Anglican non-Mass



service-music, is clearly shown (p. 32). On congregational singing in the Anglican church author throws much cold water (pp. 43—52), and says it should be unisonal and limited to the "responses", the hymns, and the monotonal parts; also that those so singing should be placed near chancel as supplementary choir. This is at least plain enough, only that the latter is in no sense really congregational. On points of detail there is some information. It is difficult to find any further commendatory remarks to make. A fundamental proposition lays down (p. 4), that worship-music is Offering (of the best) and Edification (through varying tastes); but after this, really an inextricable dilemma, is enunciated, the matter is dropped. The history-chapter contains the conventional tiresome diatribe against organum, as made of "appalling progressions"; organum can be heard to this day in the east and semi-east, and the effect in masses is overpoweringly impressive; organists who live in glass-houses with mutation-stops should not throw stones. The distinctive definitions of mode and key (pp. 28 and 146) are as insufficient as in most other books; writers for instance who say that a modern movement is in the Dorian &c. mode might be asked to define exactly what they mean. Excepting a very cursory remark at p. 57, nothing is said as to the great change brought about in second half of XIX century in ordinary Anglican churches, thus: — organs and choirs in galleries or on rood-screens brought down into the narrow church "chancels", women singers abolished, members of choir put into vestments, organists likewise expected to manipulate their organs *coram populo* in white surplices, organs put away in cupboards on the ground. All very compact no doubt as to clerical control; but organ-tone and church-music effects have been ruined in the process, and no one can say there will not be another swing of the pendulum towards gallery-music. Much more might have been said (p. 77) as to history of important change from priest's singing voice (monotone or inflection) to speaking voice, and lately back again. On the authority for the present priest's inflections (p. 102 &c.) the book is completely silent, a really extraordinary omission. Author takes on himself to condemn the immemorial usage of monotone-prolongations, in favour of verbal purism; but whether the clergy will allow him to instruct them on such matters is doubtful. At pp. 143—150 is much talk on plainsong versus modern figured music, which, as usual with the author, leads to no practical conclusion whatever.

In short, whereas church music bristles with issues of the greatest interest, which it would be useful to define if nothing more, this book published with some authority is most disappointing. On all the broad issues the discourse is periphrastic; in Anglo-Saxon, fluff and cotton-wool.

C. M.

**Schipke, Max**, *Gesanglehre n. d. Bestimmungen des Grundlehrplanes d. Berliner Gemeindeschule.* 7. Heft. 8°. Berlin, M. Schnetter, 1905.

**Solerti, Angelo**, *Gli albori del melodramma.* 3 Bde. Erster Band: *Introduzione*, qu. 8°, 165 S. Zweiter Band: 1) *Ottavio Rinuccini*, 335 S. Dritter Band: 2) *Gabriello Chiabrera*. 3) *Alessandro Striggio*. 4) *R. Campeggi*. S. Landi — O. Corsini. 5) *Favolette da recitarsi cantando.* — *Intermedi.* — *Balletti*. 384 S. Mailand, Remo Sandron.

**Smolian, A., Rienzi**, der letzte der Tribunen von R. Wagner, Textbuch und musikalisch erläutert. Mit einer Einleitung v. Richard Wagner's früheste dramatische Versuche. schmal 8°. 56 S. Berlin, H. Seemann Nachfolger, 1905. M —, 50. — *Zenobia*, Oper. Nach einer Dichtung von Oskar Stein, Musik von Louis Adolphe Coerne. schmal 8°. M —, 38. Berlin, H. Seemann Nachf., 1905. M —, 50.

**Thomas, John**, *Technical Exercises for the Harp.* London, Hutchings and Romer. 1904, new edition. pp. 127, Super Royal 4to. 21 sh.

The best known Harp Methods are by J. G. H. Backofen (1768—1839, with new edition), and K. Oberthür (1819—1895). There are others, or Exercise-Books, by J. B. Bédard, J. B. Chatterton, and R. Martenot. The best work in this country is present, being 280 Exercises on Scales, Arpeggios, Chords, Harmonic Sounds, Stilled Sounds, Shakes, Slides, Enharmonic Scales, Enharmonic Arpeggios, based on more than half-century of experience. Author the most celebrated harpist of this country. Placed originally by Countess of Lovelace (Byron's daughter) at Royal Academy, for 10 years 1852—62 made winter concert-tours on continent, has played

twice at Gewandhaus concerts, became 1861 "Pencerdd Gwalia" titular Chief Bard of Wales, since 1871 Harpist to the Queen and King. Preceding the Method is full history of harp. Here regarding the old Italian two-row chromatic harp with diatonic row on right for treble and left for bass (described Vincentio Galileo, Florence 1581), the Welsh three-row harp with diatonic row on each side and chromatic row in middle ("Triple Harp"), the single-notch one-row harp of the Bavarian Hochbrucker (1720, Sebastian Erard's "fork" (1794), the double-notch of the same improving on Cousineau (1801, perfected in 1810). "1820" for double-action in Riemann's Dictionary seems error, based on 1821 date of Pierre Erard's explanatory pamphlet. Of composers specially for the modern double-action harp may be mentioned: — Backofen, Bochsa, Chatterton, Dizi, Dubez, Godefroid, Graziani, Hasselmans, Labarre, Niemcewicz, Oberthür, Parish-Alvars, Prumier (Antoine and Conrad), Spohr, Thomas, Zamara. Those who have best used it in orchestra are: — Berlioz, Meyerbeer, Liszt, and the contemporaries, especially the French and Russians. G. B.

**Weinberger, K. Frdr.**, Handbuch f. den Unterricht in der Harmonie-

lehre. Mit Übungsbeisp. unter besond. Berücksicht. des prakt. Orgelspiels für Lehrerbildungsanstalten bearb. 1. Abt.: Lehrstoff der Präparandenschulen. 3. verb. Aufl. XII u. 234 S. gr. 8°. München, C. H. Beck, 1905. *M* 3,60.

**Weinmann, C.**, Hymnarium Parisiense. Das Hymnar der Zisterzienserabtei Pairis im Elsaß. Aus zwei Codices des 12. u. 13. Jahrhds. hrg. und kommentiert. (Veröffentlicht v. der Gregorianischen Akademie zu Freiburg in d. Schweiz, hrg. von Paul Wagner, Heft 2). gr. 8°. Regensburg, Coppenrath's Verl. *M* 2,80.

**Wossidlo's, W.** Opernbibliothek. Populäre Führer durch Poesie und Musik. Nr. 99, H. Berlioz, Benvenuto Cellini. kl. 8°. 18 S. — Nr. 102, R. Leoncavallo, Roland von Berlin. kl. 8°. 38 S. Leipzig, Rühle und Wendling, 1905. *M* —,20.

## Besprechung von Musikalien.

**Collegium musicum.** Anton Jiránek, Trio in A-dur f. 2 Viol. und Violcell. (B. c.), Anton Filtz, Trio in Es-dur, Joseph Mysliweček, Trio f. Flöte, Violine und Violcell. (B. c.), Franz Xaver Richter, Sonata da camera in A-dur für Viol. (Flöte), Violcell. und obligates Klavier. Bearbeitet und herausgegeben von Hugo Riemann. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Klavierstimme *M* 3,—, Streichstimmen je *M* —,60.

Diese Musik reicht zeitlich den Wiener Klassikern so ziemlich die Hand, dennoch finden sich ziemlich wenig innere Momente, die auf die klassische Periode mit Bestimmtheit hinweisen würden. Ein interessantes

Stück ist, wenn man bedenkt, daß der Komponist schon mit 25-Jahren starb (laut der von Riemann beigegebenen Altersziffern, das Es-dur-Trio von Filtz † 1760. Von Trio kann man kaum mehr reden, die zweite Violine ist beinahe ganz zur Begleitstimme herabgedrückt, der Zweck ist in erster Linie ein virtuoser, und der Stil zeigt Verflachung. Aber es finden sich kühne Ansätze, der Anfang des Trios erinnert direkt an Schumann's Klavierquintett. Auch sonst finden sich romantische Elemente, so die rollenden Unisonofiguren im zweiten Teil des letzten Satzes. Es ist ein Komponist, bei dem starke äußere Einflüsse mitwirken. Wie wenig er eigentlich zu sagen hat, sieht man am ersten Teil des Andante. Der besseren Tradition der Triosonate gehört, obgleich es vom Jahre 1766 datiert ist, Mysleweček's Trio in B-dur an, wenn auch die zweite Violine mehr äußerlich verwendet wird. Die Form ist von

vollster Reife, aber auch bereits so abgeschliffen, daß, da keine eigentliche Triebkraft das Stück durchströmt, sich gar keine neuen Ansichten eröffnen. Das Trio hängt noch etwas mit der Suite zusammen; die drei Sätze stehen in der gleichen Tonart, der Schlußsatz ist ein Mennett. Sehr schöne Arbeit und gute Musik liefert Jirák in seinem A-dur-Trio. Der langsame zweiteilige Satz steht am Anfang, die ziemlich ausgeführten Allegros folgen einander, man sieht auch hier, die Komponisten fühlen sich nicht mehr so recht wohl, man vermischt es auf diese und jene Art. So hat das Andante französischen Onvertürengeist mitbekommen. Auch Richter in seiner Sonate versucht andere Satzkombinationen, ist aber im Grunde genommen, wenigstens im Sinne der Zeit, altmodisch. Zwei im Charakter sehr hübsch unterschiedene, ziemlich ausgedehnte, langsame Sätze, ein Fugato zum Schluß, sind Freiheiten und Absonderlichkeiten, die man nicht ohne weiteres versteht. Im ganzen ist es aber ein sehr gehaltvolles Stück Musik, wie Richter überhaupt ein sehr gediegener Komponist ist.

A. H.

Händel, Orgelkonzert Nr. 4, bearbeitet von M. Seiffert. Partitur  $\text{M} 3$ ,—. J. S. Bach, 6 Brandenburgische Konzerte, für Klavier zu 4 Händen bearbeitet von E. Naumann. Nr. 5 D-dur und Nr. 6 B-dur.  $\text{M} 3$ ,—. Gluck, Alceste, Klavierauszug (deutsch, französisch, englisch) von O. Tanbmann  $\text{M} 3$ ,—. Musik am sächsischen Hofe. Bd. 6 für Klavier bearbeitet von Otto Schmid  $\text{M} 3$ ,—. Liszt, Sinfonische Dichtungen, Festklänge, Tasso, Hungaria. Arrangiert von A. Stradal  $\text{M} 3$ ,—. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Von diesen Ausgaben ist teilweise schon früher die Rede gewesen. Es genügt, auf sie angelegentlichst zu verweisen. Ob für eine vierhändige Ausgabe der Brandenburgischen Konzerte schon ein Bedürfnis existiert, scheint mir zweifelhaft, denn diese Konzerte verlieren durch ein solches Arrangement sehr stark. Besonders hüßt das sechste Konzert, bei welchem die Bratschen auf dem Klavier eine Oktave höher gespielt werden, beinahe alles Charakteristische ein. — Der Klavierauszug der Alceste ist nach der französischen Fassung besorgt, die leider die entschieden künstlerischere italienische verdrängt hat. Und doch sollte man

denken, daß in unserer Zeit die Originalform wieder zu Ehren kommen sollte, denn z. B. die äußerliche Einführung des Herkules sollte man heute, in der Wagner'schen Zeit, störender als je empfinden. Das berühmte Vorwort hätte auch dem Klavierauszug beigegeben werden können. Die Textausgabe ist deutsch, französisch und englisch. — Der 6. Band von Schmid's »Musik am sächsischen Hofe« bringt für das Klavier bearbeitete ausgewählte Instrumentalstücke von Joh. Chrst. Schmidt, Petzold, Dismas, Zelenka, Heinichen, Hasse, Binder und Nanmann. Schmid versteht sehr gut auszuwählen, jedes der Stücke hat Charakter. Am interessantesten und vielleicht gehaltvollsten ist ein breites Adagio aus einem Klavierkonzert in C-dur von Chr. Siegmund Hinder († 1789), von dem man weitere Kompositionen im vierten Band dieser Sammlung findet, vor allem eine Sonate in A-moll. Das Konzertadagio enthält Elemente, die besonders Beethoven vertreten sollte, außer dem pathetischen Charakter eine große Vorliebe für akkordisches Spiel. Einige Stellen decken sich beinahe mit den analogen in Beethoven's erstem Allegrosatz der pathetischen Sonate. Allerliebst ist ein Sinfonie-Finalsatz von Nanmann; das Ganze ist zwar nichts anderes als ein Tanz, aber so prickelnd wie die Eccossaises von Beethoven, an die es direkt anklängt.

A. H.

Oud-Niederlandsche Dansen für Orchester von Julius Röntgen, op. 46. Verlag A. A. Noske, Middelburg.

Eine Sammlung altniederländischer Tänze, für Klavier 4händig gesetzt, erschien vor einiger Zeit, von der Vereinigung für nordniederländische Musikgeschichte in Amsterdam herausgegeben. Diese frischen, urwüchsigen Tanzweisen erfreuen nicht nur an sich durch ihren rein musikalischen Wert, sondern sie sind auch musikgeschichtlich wichtig, als eines der frühesten Beispiele von Instrumentalmusik; sind sie doch schon 1551 bei Tilman Susato in Antwerpen erschienen. Hier liegen sechs dieser Tänze in einer Bearbeitung für großes Orchester von Julius Röntgen vor. Ich vermag die Notwendigkeit und den Zweck einer solchen Bearbeitung nicht einzusehen. Sie verwischt den alttümlichen Klang, obschon sie sich im Harmonischen keinerlei Modernisierung erlannt. Warum nicht einfach eine getreue Wiedergabe des vierstimmigen Originals für Streichinstrumente? Nun heißt es zwar in Susato's Ankündigung: »sehr lustig und bequem zu spielen auf allen musikalischen Instrumenten«, und

daraus könnte man folgern, daß ein ganzes Orchester angebracht ist. Aber gerade unsere Art der Klangmischung und Instrumentierung verwischt den ursprünglichen Charakter. Ich denke mir diese Tänze am besten von einem Streicherchor gespielt; Oboen, Flöten, Fagotte können auch mitspielen, doch müssen sie nicht dabei sein. Wem ist mit der modernen Orchesterbearbeitung gedient? Daß sie mit Geschick und Geschmack gemacht ist, sei gern anerkannt.

H. Leichtentritt.

**Repertoire des Madrigalchors des Kopenhagener Cäcilien-Vereins.**  
Herausgegeben von Frederik Rung. Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Im vorigen Jahre erregten die vollendeten Aufführungen von *a cappella*-Chören, die der Kopenhagener Cäcilien-Verein in Berlin und an anderen Orten darbot, mit Recht Aufsehen. Die Stücke, die damals gesungen wurden, liegen jetzt in Partiturdruk vor. Von besonderem Interesse sind davon sechs Stücke alter Meister, nicht so sehr, weil sie Neues, Unbekanntes bringen, als durch die Art, wie der Herausgeber sie durch sehr genaue Vortragsbe-

zeichnung wirksam zu machen verstanden hat. Wie sehr eine solche Bezeichnung den Bedürfnissen entspricht, weiß ich aus Erfahrung, und wie wirksam die Rung'schen Bezeichnungen sind, weiß jeder Besucher seiner Konzerte. Es seien also diese Stücke solchen Chorleitern empfohlen, die möglichst feine Klangwirkung erstreben und lernen wollen, wie man bei alter Vokalmusik eine solche Wirkung erreicht. Es sei jedoch bemerkt, daß einige der Stücke nicht so sehr chormäßig als solistisch gedacht sind, und daß man bei der Aufführung darauf Rücksicht nehmen sollte. Einen ziemlich stark besetzten Chor vertragen: *Super flumina Babylonis* von Palestrina und das *Requiem* von Anerio. Die *Balletti* und Madrigale von Gastoldi, Leoni, Pizzoni gewinnen durch Besetzung mit wenigen Solostimmen. Freilich versteht der Kopenhagener Chor auch mit 50 Stimmen die feinsten Wirkungen hervorzubringen. Aber das wird einer weniger vortrefflich geschulten Vereinigung kaum gelingen. Die übrigen 10 Stücke sind zum größten Teil einfache neuere Liedweisen volkstümlicher Art, von Lauh, Hartmann, Rung, hübsche Stücke, die aber von der Art sind, die wir selbst im Überfluß besitzen.

H. Leichtentritt.

## Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von Walter Niemann.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49 u. H. 3, S. 135.

### Neue Zeitschriften:

**LZ** Literarisches Zentralblatt, Leipzig, Avenarius.  
**MMi** Musijkaalja Mir.

**DAMZ** Deutsche Armeemusikzeitung, Frankfurt a/M.

**Anonym.** Rich. Strauß als Sinfoniker, RMG 1905, 2-8. — Berlioz u. Wagner, MMi 1905, 6/8/13. — H. v. Bülow, Briefe u. Schriften, V. Bd. Leipzig 1904 (Bespr.), LZ 56, 14. — Deutschlands Musikinstrumenten-Außenhandel in den ersten zwei Monaten 1905, ZfI 25, 20. — Die Orgel im neuen Dom zu Berlin, ZfI 25, 17. — Friedrich Ehrbar, ZfI 25, 17. — Das deutsche Klavier auf dem englischen Markte, seine Freunde und seine Feinde, ZfI 25, 19. — Die älteste Instrumentationslehre für die preussische Militärmusik, DAMZ 1, 3. — Helge Nissen, SMT 25, 8. — Rich. Niederste-Scheef, ZfI 25, 20. — Notentreffapparat für den Gesangsunterricht (Eb. Wünnenberg-Köln), ZfI 25, 19. — Der Karfreitag in Wolfram's »Parzifal«, Allgem. evang.-luther. Kir-

chenzeitg. Leipzig, 1905, 13. — S. Rachmaninoff (Biogr. Skizze), RMG 1905, 1. — Über die Rimsky-Korsakow-Affäre, MMi 1905, 14. — »Nemo« (Erstauff. d. Oper v. Zichy in Budapest), Magyar Lant, 8, 15 und Z 19, 7. — »L'Armide« en 1870, GM 51, 16. — Die Hochzeit des Figaro Ein Bilderzyklus von Moritz v. Schwind, NMZ, 26, 13. — Lola Artôt de Padilla, SMT 25, 6. — Zum Jubiläum der Eroica-Sinfonie, NMZ 26, 13. — Señor Fernandez Arbos, MSt Vol. 23, 585. — Die Ausdehnung der Gewerbeordnung auf den gewerblichen Musikerstand, Ostpreussische Handwerks Ztg. 5, 5. — Die gregorianischen Melodien und das Grammophon, GBo 22, 3. — Zwei Preisaufgaben der »Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis«, ZIMG 6, 7. —

- »Sigrid« (Erstauff. d. Oper v. Toldy in Budapest), Z 19, 7. — Popper David Jubileuma, Z 19, 7. — L. Matray, Z 19, 7. — Die Nationalbibliothek zu Turin nach dem Brande, Zentralblatt f. Bibliothekswesen, Leipzig Harrasowitz, 22, 3. — Manuel Garcia, SMT 25, 7. — Die neue Berliner Domorgel, Tgl. Rundschau, Beil. Berlin, 1905, 47. — Reichsmusikbibliothek und Volksmusikbibliotheken, Der Türmer, Stuttgart, 7, 6. — Aus d. Erinnerungen Mannel Garcia's, Tgl. Rundschau, Berlin 1905, 65. — H. Rjtsch, die deutsche Liedweise (Bespr.), Österreichisch-Ungar. Revue, Wien, 32, Bd. 6. — En dyr not i Glucks »Alceste«, SMT 25, 8. — H. C. Andersen och Musiken, SMT 25, 8. — Aus den Erinnerungen Prof. Julius Kosleck's, DAMZ 1, 1. — The bohemian school of Music (Mackenzie's Vorlesungen), MT 61, 746. — The collecting of English Folk-songs, MT 61, 746. — Manuel Garcia, MT 61, 746. — Centenary of Señor Garcia, MMR 35, 412. — The passion Chorale, MT 61, 746. — Der fromme König (Urauff. d. Märchenoper v. G. Grunewald in Magdeburg, Bespr., RMZ 6, 7. — Beethoven och hans »Missa Solemnis«, SMT 25, 6. — Exotische Musik auf der Phonographenplatte (Bespr. des Vortrages v. E. v. Hörnbostel), Neue freie Presse, Wien 1905, 26. März.
- Abert**, Musikwissenschaft in moderner Zeit, Der Tag, Berlin 1905, 187.
- Agrajew**, G. Musikschulen, MMi 1905, 11.
- Alexejew**, P. S. Über Flötenmusik, RMZ 1905, 5—7.
- Altenburg**, W. Die Wasserorgel im karthagischen Museum von St. Louis bei Tunis, ZfI 25, 19.
- Zwei strittige Punkte aus der Schalllehre (Flüstergalerien, binaural hearing), ZfI 25, 18.
- Altmann**, W. Eine Bruckner-Biographie (Bespr. d. Werkes von R. Louis), National-Ztg., Berlin 1905, 21. April.
- Andersson**, O. Akademiska Mnsiksällskapet, Finek Mnsikrevy, Helsingfors 1905, 1—3.
- Anrooy**, P. van. Decadentie in de muziek, Toonkunst, Amsterdam 1905, 1—7.
- Arend**, M. Die Ouvertüre zu Gluck's »Paris und Helena« MWB 36, 14.
- Das Szenarium zu Gluck's Ballett »Don Juan«, NZfM 72, 14.
- Das Verschwinden Gluck's von unserer Bühne, NMZ 26, 12.
- Asentjeff**, E. Das Musikalische in Max Klinger's Schaffen, MWB, 36, 15.
- Averkamp**, A. Muziek in de goede week, Stemmen onzer Eeuw, 1905, 8. April.
- B.**, R. Was tut uns not? GBl 30, 3.
- Bakunin**, M. Edv. Grieg, MMi 1906, Probe-Nr., 2/3.
- Barini**, G. H. Golde Schmidt, Studien zur Geschichte d. ital. Oper im 17. Jahrh. Marguerite D'Albert, R. Schumann, La Cultura di Ruggero Bonghi (Bespr.), Rom 24, 8.
- Chopin e Georg. Sand, Rivista d'Italia, Rom 1905, März.
- Barth**, Zur Geschichte der Dresdner Kreuzkirche. Beiträge zur sächs. Kirchengeschichte, Leipzig, H. Barth, 1904, 18.
- Beaulieu**, H. La Mise en Scène, RAD 20, 15. Febr.
- Bekker**, P. Gustav Mahler, Norddeutsche Allgem. Zeitg., 1905, Nr. 2, 3.
- Meister des Taktstocks: F. Weingartner, Grazer Tagespost, 1905, 16. Apr.
- Belinfante**, A. Onze critiek, Toonkunst 1905, 6. April.
- De hervorming van het Strijkkwartet, Toonkunst, Amsterdam 1905, 1—7.
- De muziek en ons volk, Toonkunst, Amsterdam 1905, 1—7.
- Bernhard**, O. Arnold Mendelssohn, KW 18, 13.
- Bernstein**, Nic. D. Das Theater zur Zeit Peters des Großen, »Rodina« (Snanie i Polska), 1.
- Peter der Große und die Musik in Rußland, ZIMG 6, 7.
- Zur Neuinszenierung des »Russlan«, MMi 1905, 1.
- Die Musik zur Zeit der ersten französischen Revolution, MMi 1905, 10.
- Bertini**, P. »Isotta« di R. Wagner, NM 10, 110.
- Ble**, O. Die Heirat wider Willen (Erstauff. v. Humperdinck's Oper in Berlin), Neue freie Presse, Wien 1905, 20. April.
- Bl.** »Walhall in Not« (Erstauff. d. Satyrspiels von O. Neitzel in Bremen), AMZ 32, 15.
- Blanchard**, A. Correct Valuation of technique, MSt Vol. 23, 586.
- Blaschke**, J. Fürst Bismarck's Beziehungen zur Musik, DAMZ 1, 2.
- Boutarel**, A. »Daria« (Erstauff. d. Oper v. Marty in Paris), RAD 20, 15. Febr.
- Bouyer**, R. Le secret de Beethoven, M 71, 13 ff.
- Bowden**, W. J. Frederic Austin, MSt Vol. 23, 588.
- Braungart**, R. Max Reger, Neue Bahnen, Wien 5, 8.
- Breithaupt**, R. M. Kunstmusik u. Lebenskunst, Deutsche Monatsschrift, Berlin, Duncker, 4, 6.
- Brenet**, M. Les neuf Symphonies, GM 51, 16.
- Brieger-Wasservogel**, L. Tonsetzer der Gegenwart VII: Peter Gast, NZfM 72, 18.

- Buchwald, G. H. Hoffmann**, Zur Geschichte der Leipziger Gesangbücher (Bespr.), LZ 56, 16.
- C., W. H. Olde** englische Musik (Dr. Watson's Vorlesg.), MSt Vol. 23, 587.
- Calvocoressi, M. D.** La Sonate de Piano et Violon de M. V. d'Indy. GM 51, 15 ff.
- **Mily Balakirew**, CMu 8, 8.
- Capellen, G.** Siebenton- oder Zwölftonschrift? Alte oder neue Tonnamen, namentlich in Hinsicht auf den Gesangsunterricht? NMP 14, 7.
- Carmen Sylva**, Musical Hours, Nineteenth Century and After, Spottiswoode, 1905, April.
- Carlyle, Ch.** Musikalische Zustände und Bestrebungen in England, S 63, 33.
- Ch.** Die deutsche Militärmusik vor dem Reichstage, DAMZ 1, 2.
- Chavarrri, E. L.** El Anillo del Nihelnnogo. Bibelot, Bnenos Aires 2, 42 ff.
- Chop, M.** Große Tage einer kleinen Residenz. (Ein Gedenkblatt f. Max Erdmannsdörffer.) Tgl. Rundschau, Berlin, Beil. 1905, 49.
- Closson, E.** »Martille« (Erstauff. d. Oper v. A. Dupuis in Brüssel), S 63, 25.
- Combarieu, J.** La Musique et la Physiologie, RM 5, 7.
- Comee, F. R.** A little knowledge is a dangerous thing, MSt Vol. 23, 588.
- Conrat, H.** Die Familie Garcia, NMZ 26, 12.
- Curson, H. de.** Félix Weingartner, GM 51, 16.
- »Armide« a l'opéra hier et aujourd'hui GM 51, 16.
- Dacier, Le Musée de la Comédie française**, Revue crit. d'histoire et de littérature, Paris, Leroux, 39, 12.
- Déandreis.** Le vandalisme musical (Vortr. im Pariser Senat am 25. März) RM 5, 8.
- Decsey, E.** Wilh. Kienzl's »Don Quixote«, Grazer Tagespost 1905, Nr. 44.
- Dehmel, R.** Kunst und Volk, Zukunft, Berlin 13, 27.
- Dibelius, O.** Sächs. Kirchengebete und Lieder aus d. Kriegzeiten d. 17. u. 18. Jahrh., Beiträge zur sächs. Kirchengeschichte, Leipzig, H. Barth 1904, 18.
- Dotted Crotched.** Castle Rising and Sandringham. MT 61, 746.
- Doué, M.** Rob. Schumann, Grande Revue, Paris 1905, März.
- Draber, H. W.** Aus dem Londoner Musikleben, AMZ 32, 14.
- Dubitsky, F.** Die zopfigen C-Schlüssel u. der »unentbehrliche« heilige Bratschenschlüssel, RMZ 6, 7.
- E.** Clifton College and its Music. MT 61, 746.
- Eichhorn, K.** Zur Vereinfachung unseres Notensystems, Der Türmer, Stuttgart, 7, 6.
- Ermisch, H. Rich.** Wagner's Entwurf zu den »Bergwerken von Falnn«, BB 1905, IV/VI.
- Ein ungedruckter Opernentwurf Rich. Wagner's (Die Bergwerke zu Falnn), Deutsche Rundschau (Rodenberg), Berlin 1905, April.
- F.** Liturgische Willkür, Si 30, 4.
- F.-s.** Friedr. Ehrbar, NMP 14, 7.
- Fahro, C. L.** Een en ander in verband met de verlossingidee bij R. Wagner (II, Cae 62, 4).
- Falk, Fr.** Der Canon missae v. Jahre 1458 der Bibliotheca Bodleiana zu Oxford. Veröffentlichungen der Gutenberg-Gesellschaft, Mainz 1905, 3. Heft.
- Ferrerio, A.** Le origine del Melodramma, NM 10, 110 ff.
- Findeisen, N. F.** Musik-Bureaukratie, RMG 1905, 7/8.
- Flesch, C. Togni**, Die Anbildung der linken Hand (Bespr.), WvM 12, 11.
- Freimark, H.** Harmonisenspiel u. Unterricht als Erwerbsquelle, H 1905, 4.
- Friedmann, A.** »Die Hochzeit des Figaro« von Moritz v. Schwind, Wiener Abendpost, 1905, 34/58.
- Furuhjelm, E.** Sibelius' tondikt »En Saga« (Analyse), Finsk Musikrevy, Helsingfors 1905, Nr. 1—3.
- G., G. K. Komzák.** Neue freie Presse, Wien 1905, 25 April.
- Gallwitz, S. D.** Etwas über Gesang und Gesangstil, AMZ 32, 13.
- Gardot, A.** Taine et la nature, OA 20, 673—26 ff.
- Garms, J. H. jr.** Wat is Muziek? Toonkunst 1905, März.
- Genée, R.** Die Melodie in der Kunst, Mitteilungen f. d. Mozart-Gemeinde in Berlin, 1905, 19.
- Nissen's Mozart-Biographie und Constanze, Ehendort.
- Gietmann, A.** Vögele, Das Tragische in der Welt der Kunst (Bespr., Philos. Jahrb. 18, 2).
- P. Wagner, Paläographie des gregorian. Gesangs. Neue Folge, Fasc. IV Ausf. Bespr., MS 38, 4.
- Glasenapp, C. Fr.** Siegf. Wagner, MWB 36, 14 ff.
- Glöde, Wirth**, Typische Züge in d. schott.-engl. Volksballade, Engl. Studien, 35, 1.
- Göhler, G.** Neue Musiker-Schriften (Bespr. neuer Briefsamml. u. Memoir. v. Berlioz, Liszt, Bülow, Cornelius), KW 18, 12 (Rundschau).
- Kompositionen von Rob. Volkmann, KW 18, 14 (Rundschau).
- Goll, J.** Zur böhmischen Musikgeschichte, Wiener Abendpost (Beil.), 1905, 34 58.
- Gouillet, A.** »Armide« a l'opéra hier et aujourd'hui, GM 51, 16.

- Graf, M.** Wagner-Probleme Worin ist Wagner groß? MMi 1905, 13 14.
- Greve, H. E.** De toonkunst en toonkunstenaars in de karikatur, Toonkunst, Amsterdam 1905, 1—7.
- Großmann, M.** Etwas von der Geige, Tagesfragen, Kissingen 1905, 2.
- Grunsky, K.** Wie man Zauberflöte spielt, KW 18, 12.
- Klaviermusik und musikalische Bildung, KW 18, 14.
- Die Klavieransätze zu Wagner's Werken, NMZ 26, 13.
- Guernsey Price, L.** American Musical Critics, Bookman, Hodder & Stoughton, 15 März.
- Guillemin, A.; Marnold, J.** Acoustique musicale, Mercure de France, Paris 1905, März.
- H., P.** Neue kirchliche Vorschrift über den tonus BMV bei der Messe, MS 38, 4.
- Hagemann, K.** Decsey's H. Wolf-Biographie Bespr., RMZ 6, 7.
- Münchener Mozart-Renaissance, Dramaturgische Blätter, Wien, R. Lechner 1, 3.
- »Walhall in Not« Erstauff. des Satyrspiels v. O. Neitzel in Bremen, RMZ 6, 8.
- Hahls, J.** Min första lektion hos Raoul Pugno, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1905, 1—3.
- Halévy, L.** Die 1000. Vorstellung der »Carmen«, MMi 1905, 8, 10.
- Hartwich, O.** Klinger's Beethoven. Protestantenblatt, Bremen, Emde & Fischer 38, 12.
- Heinrichs, R.** Die Lohengrin-Dichtung, Frankfurter Zeitgemäße Broschüren, Hamm i W., Breer & Thiemann, 24, 5 6.
- Hellmers, G.** »Walhall in Not« Erstauff. d. Oper v. Neitzel in Bremen, S 63, 29 30.
- Henderson, W. J.** The composers of today, Munsey's Magazine, H. Marshall, März.
- Hertel, V.** Die Musik im Gottesdienst. Bespr. v. Mühlfeld's gleichnamiger Schrift bei F. Gadow, Hildburghausen, RfHK 9, 7.
- Hesse, K.** Holland u. das Urheberrecht, Leipz. Tagebl. u. NMZ 26, 13.
- Heuß, A.** Graun's Montezuma und seine Herausgabe durch Mayer-Reinach Erwid. auf M.-R.'s Antikritik in den MfM 37, 2, MfM 37, 4.
- Hippius, A.** Was sprach Rubinstein in seinen Klassen? MMi 1905, Probe-Nr., 1—7, 11.
- Hofmiller, R.** Weltrich, R. Wagner's Tristan und Isolde als Dichtung (Bespr.), Beil. z. Allgem. Ztg. München 1905, 59.
- Höveler, P.** Etwas über die lateinische Kirchensprache, GBo 22, 3 ff.
- J., A.** A zene epikus elemei, Z 19, 8.
- Jacobs, M.** Die bayrische Bühne im 18. Jahrhundert (Bespr. v. P. Legband, Münchener Bühne u. Literatur im 18. Jh.), National-Ztg., Berlin 1905, 8. April.
- Januschke, L.** Koenigsberger. Herm. v. Helmholtz. I—III. (Bespr.), Ztschr. f. d. Realschulw. 30, 3.
- Inel, H.** Erziehung und Tonkunst, Beethoven Blätter für Tonkunst u. Dichtung, Olmütz 1905, 1.
- Johnen, Ch.** Zwei tironische Handschriften der Pariser Nationalbibliothek. 1. Der Notenkommmentar im Codex lat. 1597 A. Archiv f. Stenographie, Berlin, 56, 3.
- Joy, L.** The poetry of the pianoforte, Lady's Realm, London, Hutchinson, April.
- Junker, W.** Musik in Venedig, S 63, 33.
- K., A.** Die fachmännischen Spitzen der Preußisch. Armeemusik früherer Zeit, DAMZ 1, 1.
- Goethe u. d. Tonkunst, DMZ 36, 12.
- K., S. F.** Consolo, Un poco più di luce sulle interpretazioni della parola Sela, Florenz, 1904. (Bespr.), LZ 56, 13.
- Kalischer, Alfr. Chr.** Das Original-Manuskript des Beethovenbriefes an Anna Milder-Hauptmann, NZfM 72, 16.
- Kenyon, C. F.** The tyranny of temperament, MSt Vol. 23, 584.
- The confessions of a Music-Student, MSt Vol. 23, 586.
- In the presence of the great, MSt Vol. 23, 588.
- Kerst, Fr.** Glossen zur Beethoven-Kenntnis, NMZ 26, 12.
- Beethoven im eigenen Wort, Mk 4, 13.
- Kistler, C.** Baldur in Düsseldorf, Tagesfragen, Kissingen 1905, 2.
- Klauwell, O.** Wer ist musikalisch? KL 28, 8 ff.
- Kleefeld, W.** Junge deutsche Opernkomponisten, Velhagen & Klasing's Monatshefte, Berlin 1905, März.
- Klein, H.** Manuel Garcia, MC 25, 1303.
- Klob, K. M.** Mozart's große Messe in C-moll. Neue Bahnen, Wien, 5, 6.
- Kloss, E.** Schiller und Wagner, Berliner Börsen-Courier, 1905, 73.
- Knorosowsky, J. M.** Das Wunderkind Godowsky (Persönl. Erinnerungen), MMi 1905, 10.
- Kohut, A.** Ein hundertjähriger Gesangsmeister. (Manuel Garcia), NMZ 26, 12.
- Ernstes und Heiteres aus dem Leben eines Komikers, Bühnendichters und Vorlesers zweier Könige v. Preußen (Louis Schneider), RMZ 6, 8.
- Koptajew, Musik-Bureaukratie und Komponisten, MMi 1905, 13.**
- Schumann's Geschick, MMi 1905 Probe-Nr., 2, 3, 7.

- Korngold, J. H.** Pfitzner's »Rose vom Liebesgarten«. (Bespr.). Neue freie Presse. Wien 1905, 8. April.
- Kothen, A. v.** Erkki Melartin's musik till »Prinsessan Törnrosa«. Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1905, 1—3.
- Vår moderna vokalmusik ur sångteknisk synpunkt, ehendort 1—3 ff.
- Krasnow, P.** Unsere kaiserlichen Theater, MMi 1905, 7.
- Krause, E.** »Herbergsprinzeß« Erstauff. d. Oper v. J. Blockx in Hamburg, S. 63, 27/28.
- Kretschmar, H.** Die musikgeschichtliche Bedeutung S. Mayr's, Jahrb. d. Musikbibl. Peters f. 1904, Leipzig, Peters.
- Kant's Musikauffassung und ihr Einfluß auf die folgende Zeit, ebendort.
- Krohn, J.** Beethoven's VII. Sinfonie, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1905, 1—3.
- Krtsmäry, A.** Mozart's C-moll Messe in der Wiener Singakademie, NMP 14. 6.
- Kruijs, M. B. van't** Lz. A. Houck, MB., 20, 15.
- Kruschinsky, A.** Das Operntheater der Zukunft, MMi 1905, 9.
- Das russische Operntheater, MMi 1905, 4.
- Kruse, G. K.** »Der Barbier von Bagdad« und seine Familie, AMZ 32, 14 ff.
- L., L.** Liszt's »Faust« Symphony, MSt Vol. 23, 585.
- L., L.** — B., J. H. G. »Sinfonia domestica« R. Strauß — first impressions; the performance, MSt Vol. 23, 588.
- Lambrecht, H.** Maria Malibran, HKT 9, 8.
- Lamprecht, K.** Beethoven, Zukunft, Berlin, 13, 26 27.
- Lange, D. de.** Over muziekonderwijs in de school. Toonkunst, Amsterdam 1905, 9.
- Legouvé, E.** Maria Malibran, MM 17, 6 ff.
- Leichtentritt, H.** Tonsetzer der Gegenwart V: Oscar Fried, NZfM 72, 15.
- Lenoël-Zévort, A.** Le Chant et les Méthodes: Duprez, KM. 5, 8.
- Lerse, H.** Beethoven's Jugend. Beethoven Blätter für Tonkunst u. Dichtung, Olmütz 1905, 1.
- Le Senne, C.** La Musique et le théâtre aux salons du Grand-Palais, M 71, 16.
- Ley, H.** Zur Messurenfrage des Orgelspieltisches, ZfM 25, 17.
- Lichtenberger, H.** Le Langage musical de J. S. Bach, GM. 51, 13 ff.
- Lipaew, I.** Kinderorchester, RMG 1905, 3—6.
- Louis, R.** Münchner Musikleben, KW 18, 12 »Rundschau«.
- Musikliteratur. Das literarische Echo, Berlin, 7, 12.
- Lucca, P.** »Carmen«, Die Wage. Wien, 8, 10/11.
- Lußtig, J. C.** Die Aufgaben der Militärmusik, DMMZ 27, 13.
- M., Julius Kniese** †. Münchner Neueste Nachr. 1905, 25. April.
- M., A. M<sup>me</sup> Viardot**, MM 17, 6.
- Manuel Vicente Garcia, MM 17, 6.
- M., v. Wouter Hutschenruyter**, Cae. 62, 4.
- Mangeot, A.** Une journée chez Manuel Garcia, MM 17, 6.
- Marchesi, M.** Manuel Garcia, Die Woche, Berlin, 7, 10/11.
- Marshall-Hall, GWL.** The psychology of form, MSt Vol. 23, 584/5.
- Marsop, P.** Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker. Mk 4, 13 ff.
- Reformbühne und Ausstellungstheater, Münchner Neueste Nachr. 1905, 31. März.
- Maslow, A.** Kirchliche, weltliche Musik in Rußland und das Volksschaffen, RMG 1905, 1/2.
- Matras, M.** Infant prodigies, MMR 35, 412.
- Mauclair, C.** Alfr. Bruneau, La Revue, Paris 1905, 1 März.
- Mecklenburg, A.** Liszt in seinen Beziehungen zu Robert Schumann, KL 28, 8.
- Meissner, I.** Országos zeneműtár, Z 19, 8.
- Melartin, E.** Sinfonie No. 2 af Erkki Melartin Analyse, Finsk Musikrevy, Helsingfors 1905, 1—3.
- Merz, O. C. H. Beck**, Erinnerungen an H. Zumpfe (Bespr.), Münchn. Neueste Nachr. 1905, 26. März.
- Die Heirat wider Willen Erstauff. d. Oper v. Humperdinck, Münchn. Neueste Nachr. 1905, 18. April.
- Mey, K.** Konzertmanieren vor und auf dem Podium, SH 45, 14.
- Molitor, K. u. E. Jaeschke.** Zu den Vorschlägen betr. einheitlichen Zetteldruck. Zentralblatt f. Bibliothekswesen, Leipzig, Harrassowitz, 22, 3.
- Morold, M.** Schiller und die Musik, NMP 14, 8/9.
- Mortier, A.** »Amica« Erstauff. d. Oper v. Mascagni in Monte-Carlo, (Bespr.) CMu 8, 7.
- Müller, P.** Ungedruckte Briefe von H. Wolf an P. Müller aus d. Jahren 1896—1898, Jahrb. d. Musikbibl. Peters f. 1904, Leipzig, Peters.
- Münnich, R.** Zur Musikästhetik, ZfMG 6, 7.
- Münzer, G.** Tonsetzer der Gegenwart VI: Eng. Humperdinck, NZfM 72, 17.
- Musiol, R.** Schiller's »Lied von der Glocke«, SH 45, 13 ff.
- N., W.** On the essence of the beautiful in piano-playing, MSt Vol. 23, 586.
- Nef, K.** Beethoven's Eroica, Die Grenzboten, Leipzig 64, 10—12.
- Neisser, A.** Aus dem Pariser Musikleben, NZfM 72, 16.



- Nekes, Fr.** Über Choralbegleitung, N. GBl 30, 3.
- O., C. v.** Manuel Garcia, WvM 12, 12.
- Het nieuwe groote orgel in den Berlijn-schen Dom, WvM 12, 15.
- Oostveen, J.** Zangonderwijs, WvM 12, 13/14.
- Partick, Gründung und Pflege ländlicher Kirchenchöre**, Si. 30, 4.
- Peel, C.** Jenny Lind, Girl's Realm, London, April.
- Pfaff, Le manuscrit des Minnesinger**, IV, Revue crit. d'histoire et de littérature, Paris, Leroux, 39, 12.
- Polowjew, A.** Eine neue Statue Rubinstein's von Tawastscherna, MMi 1905, 1.
- Pougin, A.** Armida de Gluck, Esther de Racine-Hahn (Erstauff. in Paris), M 71, 16.
- Puttkamer, A. v.** Tage mit Liszt, Neue freie Presse, Wien 1905, 5. April.
- Ratmer, Kämpfe und Ziele. Beethovenblätter für Tonkunst und Dichtung**, Olmütz 1905, 1.
- Reuß, Ed.** »Barfüßle« von Rich. Henberger, NMP 14, 7.
- Richardson, E. C.** The mediaeval library, Harper's Monthly Magazine, London, April.
- Rovaart, M. C. van.** Wagnerdom, Wagnerianen en moderne Fransche toonkunst. Toonkunst, Amsterdam 1905, 1—7.
- Richter, O.** Die Musik in ihrer Bedeutung für unser deutsches Volksleben, CEK 19, 4.
- Rolland, R.** Musique des rues, RAD 20, 15, Febr.
- Rose, A.** South African Clickers, ZIMG 6, 7.
- Rose, F.** Subjektive und objektive Kritik, Dramaturgische Blätter, Wien, R. Lechner 1, 3.
- Röttgen, G. v. Keußler;** Die Grenzen der Ästhetik. (Bespr.), Studien z. vergleich. Lit.-Gesch. V, 2.
- S., R.** »Parsifal« à Amsterdam, GM 51, 13.
- Rich. Wagner's Leben in seinen Briefen (Bespr. der Altmann'schen Sammlung), National-Ztg., Berlin 1905, 7. April.
- S., W.** Några bidrag till Runebergskompositionernas historik. SMT 25, 7 (aus der Finsk Musikrevy, Helsingfors 1905, 13).
- Sacchetti, L.** Die ästhetische Bedeutung der Novität, MMi 1905, Probe-Nr., 2—4.
- Saint-Saëns, C.** Die Musik der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Das neue Magazin, Berlin 1905, 4.
- Schebujew, M.** Melodeklamation, MMi 1905, 23.
- Schering, A. K.** Grunsky, Musikgeschichte des 17. und 18. Jhs., Göschen (Ausf. Bespr.) NZfM 72, 16/17.
- Schmidt, L.** »Die Heirat wider Willen« (Erstauff. d. Oper v. E. Humperdinck in Berlin.), S 63, 31/32.
- Schmidt, M.** Manuel Garcia, Allgem. Ztg. München, 1905, 64.
- Schmits, E.** Alte Tonkunst im modernen Musikleben, S 63, 29/30.
- L. da Vittoria. Prakt. Part.-Ausg. v. H. Bäuerle (Bespr.), S 63, 23/24.
- Seelmann, Th.** Stimmhygiene, Über Land und Meer, Stuttgart, 47, 22.
- Segarra, J. D.** Lorenzo Perosi, Bibelat, Buenos Aires, 2, 44.
- Segnitz, E.** Felix Draeseke's »Christus« (Bespr.), AMZ 32, 13 ff.
- Seiffert, M.** Neue Bach-Funde, Jahrb. d. Musikbibl. Peters f. 1904, Leipzig, Peters.
- Senilow, W.** Die Aufnahme des »Ruslan«, MMi 1905, 1.
- Siefert, G.** Wer war Siegfried? Beil. z. Allgem. Ztg. München, 1905, 32/33.
- Simons, E.** Die Einweihung des Berliner Doms, MSfG 10, 4.
- Spaan, P.** Volkshied of Kunstmusik, Kroniek 1905, 25. März.
- Spengel, J. H. v.** Bülow als Dirigent in Hamburg, Hamburgischer Korrespondent 1905, 12. Febr.
- Spiro, Fr.** O. Neitzel, Rich. Wagner. 3. Aufl. (Bespr.), S 63, 27/28.
- Spitta, Fr.** Gedanken über Passionsgottesdienste, MSfG 10, 4.
- Stephani, H.** Der Stimmungscharakter der Tonarten, Mk 4, 13.
- Stern, A.** Friedr. Schiller u. Frz. Schnbert, NMP 14, 8/9.
- Stewart, G.** Popular songs of Old Canada, Monthly Review, London, J. Murray, April.
- Storck, K.** Die Opernsaison in Berlin, Westermann's Monatshefte, Braunschw., 1905, März.
- Wagnernachfolge im Geiste, Zeitfragen, Berlin 1905, 9.
- Die komische Oper als Heilmittel unseres Opernlebens, Zeitfragen, Berlin 1905, 12.
- Straeten, E. van der.** Streiflichter auf Mendelssohn's und Schumann's Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern. Mk 4, 13 ff.
- Strecker, K.** Hugo Wolf's Briefe an die Familie Grohe, Tögl. Rundschau, Beil. Berlin 1905, 48.
- Surette, T. W.** Schubert and his Music, Chantauquan, New-York, März.
- Sütterlin, S.** Das Doppelwesen der menschlichen Stimme. Engl. Studien, 35, 1.
- Symone, A.** Beethoven, Monthly Review, London, J. Murray, April.
- Tappert, W.** Wagner u. Meyerbeer, RMZ 6, 7.

- Tawaetscherna, K.** Über die Korssakow-Affaire, *MMi* 1905, 14.  
 — Bemerkungen über Gesang und Sänger, *MMi* 1905, 9—13.  
**Taylor, G. J.** A plea for Music, *MSt Vol.* 23, 587.  
**Thari, E.** Dresdner Konzertwesen, *KW* 18, 13 (Rundschau).  
**Thomas, O.** Bemerkungen z. Neuauflage bzw. Umarbeitung der Landes-Agenda, *KCh* 16, 4.  
**Tideboehl, E. v. P. I.** Tschaikowsky and M. von Meck, *MMR* 35, 412 ff.  
**Tiersot, J.** Au pays de Gluck, *M* 71, 16.  
**Urban, H. F.** Nachklänge von der Oper, *Münch. Neueste Nachr.* 1905, 24. März.  
**V.** Kirchenmusikalisches aus der Diaspora, *GBo* 22, 3.  
**Vt.** Bernard Wiemuth †, *GBo* 22, 3.  
**Valetta, I.** quartetti di Beethoven e Joachim, *Nuova Antologia*, Rom 40, 798.  
**Vancsa, M. H.** Pfitzner's »Die Rose vom Liebesgarten« (Bespr.), *Die Wage*, Wien 1905, 16 und *NMP* 14, 89.  
 — Biedermeieropern, *Die Wage*, Wien, 8, 10/11.  
**Vaucaire, M.** Leoncavallo, »Roland de Berlin«, *La Revue*, Paris 1905, 1. März.
- Villanis, L. A.** Eng. Humperdinck, *Emporium*, Bergamo 1905, März.  
**Wagner, R.** Un recuerdo de Rossini. Biblot, Buenos Aires, 2, 44.  
**Wallaschek, R.** Der Parzifal und Bayreuth. *Die Zeit*, Wien 1905, 18. Febr.  
 — Das ästhetische Urteil und die Tageskritik, *Jahrb. d. Musikbibl.* Peters f. 1904, Leipzig, Peters.  
**Wallau, H.** Der Canon missae v. Jahre 1458 der Bibliotheca Bodleiana zu Oxford, Veröffentlichungen d. Gutenberg-Gesellschaft, Mainz, 1905, 3. Heft.  
**Weingartner, F.** Brabms als Instrumentator (Übers.), *MMi* 1905, 12.  
**Weinheimer, H.** Volkslieder und Balladen, *Die Hilfe*, Berlin 11, 9.  
**Weinmann, K.** Zur Choralbewegung der Gegenwart. Hochland, München 2, 6.  
**Weißmann, A. W.** Klokkenspelen. *Cae* 62, 4.  
**Wetterstedt, A.** af. Manuel Garcia, *S* 63, 23/24.  
**Wollmann, Bruinier, J. W.** Das Volkslied. (Bespr.) *Ztschr. f. d. Realschulw.*, 30, 3.  
**Wernicke, A. R.** Wagner, Goethe über Schiller, Schiller und der deutsche Idealismus, *BB* 1905, IV/VI.

## Buchhändler-Kataloge.

**C. G. Börner**, Leipzig, Nürnbergerstr. 44. Auktion der Bibliothek Hansers (Karlsruhe) am 1. bis 3. Mai. Dem Katalog hat H. Kretzschmar ein Vorwort beigegeben, dem die folgenden, in Wort und Inhalt der kostbaren Sammlung einführenden Worte entnommen seien.

Ist von den Bachschätzen Hauser's auch der wichtigste Teil an die Königl. Bibliothek zu Berlin übergegangen, so sind doch in dem Nachlaß noch genug Stücke geblieben, die für die Bach'sche Zeit ihre große Bedeutung haben. Die hier zum Vorschein kommenden Werke Kuhnau's Stölzel's, Telemann's, der beiden Hoffmann, Kellner's, Friedemann Bach's, Altnikol's Chr. Wolff's füllen empfindliche Lücken. Von Sebastian Bach selbst liegt in der Hauser'schen Abschrift des Weihnachtsoratoriums eine der Forschung zinstatt kommende Quelle vor. Aber auch außerhalb dieses Spezialgebietes sind die angebotenen Werke fast sämtlich für die Musikgeschichte ihrer Zeit von Bedeutung, die einen durch Anschauungswert, die anderen durch Seltenheit. Selbst die Autographen der neueren Meister haben sachliche Wichtigkeit.

**Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf und Härtel**, Nr. 81. Das Heft ist mit dem Bilde Robert Eitner's geschmückt, enthält einen Anzug aus A. Göbner's Skizze über Eitner's Zeitschrift, VI, 6, das Verzeichnis der Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, den Hauptinhalt der 36 Bände der Monatshefte für Musikgeschichte. Von Peter Cornelius sind die weiteren Werke der ersten Gesamtausgabe angekündigt. In Vorbereitung sind die gesammelten Werke Fr. W. Zachow's in den Denkmälern deutscher Tonkunst, herausg. von Max Seiffert. In den Denkmälern der Tonkunst in Österreich ist erschienen: Jacob Handl »opus musicum«, und H. F. Biber, 16 Violinsonaten samt den zugehörigen Bildern vor jeder Sonate. Von den demnächst erscheinenden Büchern sind zu nennen: Berlioz, Literarische Werke II. Bd. Memoiren. Glasenapp, Das Leben R. Wagner's, II. Bd. 1. Abteilung, 4. Auflage, Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, II. Abteilung, 3. vollständig neubearbeitete Auflage, H. Riemann,

Handbuch der Musikgeschichte, 1. Bd., 2. Teil. A. Schering, Geschichte des Instrumentalkonzerts. — Bericht über neuerschienene Musikalien usw.

Harold & Co., London W. C., 201a. Shaftesbury Avenue. Catalog of music and musical literature (ancient and modern) second hand.

## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

### Frage.

In "Musical News" of 11 February 1905 Mr. J. S. Shedlock, after mentioning Guido Adler's account in the Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft of the posthumous Beethoven pianoforte concerto movement in D (no. 311, Breitkopf and Härtel), ends as follows: — "For the present the authenticity of the music has not been proved, and the question as to authorship will never be settled unless the autograph should come to light, or some letter or document referring to the concerto, or to this its first movement". Could Dr. Adler reply to this? My recent performance of the work at Lewisham justifies my asking.

H. Wilcox Lawrance.

### Ortsgruppen.<sup>1)</sup>

#### Basel.

Am 7. April veranstaltete die hiesige Ortsgruppe eine Aufführung mit folgendem Programm: Arien von G. Ch. Wagenseil, Piccini und Grétry, Violinkonzert in E-dur (mit Streichorchester) von G. Tartini, Divertimento für Soloflöte, Violine, Viola, Violoncello und Baß von C. G. Toeschi, Abschiedssinfonie von Haydn. Eine ebenfalls vorgesehene und bereits geprobte Sinfonie von Wagenseil (dreisätzig: Vivace, Andante, Mennett) mußte kleiner Hindernisse wegen für eine spätere Gelegenheit aufgeschoben werden. Außer der Abschiedssinfonie waren sämtliche Stücke der aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammenden Musikbibliothek des Baseler Patriziers Lucas Sarasin (vgl. Zeitschrift der IMG. 4, S. 385 ff.) entnommen. Der Aufführung voraus ging ein einleitender Vortrag des Herrn Oberbibliothekar Dr. C. Chr. Bernoulli. Er verbreitete sich ausführlicher namentlich über den Musikhetrieb im Hause Sarasin's und ganz besonders über dessen Hauskapellmeister Jacob Christoph Kachel, dessen Lebensgang er auf Grund archivalischer Forschungen anschaulich schilderte. Dieser war als der Sohn eines aus Sachsen-Gotha stammenden Organisten und Orgelhauers am 12. Dezember 1728 in Basel geboren. Er bildete sich zu einem tüchtigen Violinisten. Der Prinz Wilhelm von Baden-Durlach nahm ihn auf eine Reise nach Italien mit, bei der er bis nach Neapel kam. Im übrigen wirkte er sein ganzes Leben hindurch in Basel als eine Stütze des städtischen Collegium musicum und der Hauskonzerte bei Sarasin. Für den letzteren hat er ein musiktheoretisches Werk (Geschichte, Beschreibung der Instrumente usw.) verfaßt, das, mit Musikantenhumor gewürzt, doch auch eine gesunde Musikernatur verrät. Kachel war, wie in jener Zeit nicht anders zu erwarten, auch der Hauskomponist und sogar -dichter Sarasin's, der bei heiteren und ersten Familienereignissen passende Musik und Poesie lieferte. Er starb 1795; seine letzten Jahre waren ihm durch Lähmung und Familienunglück verdüstert. — Der Vortrag wird vollständig in der Schweiz. Musikzeitung abgedruckt werden.

Die musikalische Ausführung des Programms hatten in lebenswürdiger Weise übernommen und trefflich durchgeführt die folgenden hiesigen Künstler: Frl. Else

1) Der Bericht von Paris kann, weil zu spät eingegangen, erst im nächsten Heft erscheinen.

Rosenmund, Sopran, Herren Kapellmeister Suter (Direktion), Konzertmeister Köttscher (Violine), F. Buddenhagen (Flöte) und eine Anzahl Mitglieder des Orchesters der Allgemeinen Musikgesellschaft.

K. Nef.

### Leipzig.

Der erste Teil des Vortragsabends der hiesigen Ortsgruppe am 3. April nahm den Charakter einer kleinen Gedächtnisfeier für Peter Cornelius an. An Stelle des abwesenden Vorsitzenden, Herrn Prof. Dr. Prüfer, orientierte der Unterzeichnete kurz über Leben und Schaffen des Dichtermusikers, indem er vor allem auf die jüngsten Publikationen der Gesamtausgabe und besonders auf die bisher nicht veröffentlichten Gesänge aufmerksam machte. Frau Hildegard Börner, Herr Oberlehrer Borchers und Herr Prof. Eckert (Begleitung) vereinten sich zum Vortrag von einer Reihe von Liedern und Duetten, darunter: Morgenwind, Frühling im Sommer, Liebe ohne Heimat, Verlust, Dämmerempfindung, Abendgefühl, Reminiscenz, die einen ziemlich erschöpfenden Überblick über das vielseitige Liedschaffen des Meisters ermöglichten. — Dr. A. Heuß hielt im zweiten Teil im Anschluß an G. Adler's vor kurzem erschienene »Vorlesungen über Richard Wagner« einen Vortrag über »Richard Wagner im Lichte neuerer Wagnerliteratur«. Er präzierte den Stand der gegenwärtigen Wagnerkritik, indem er darauf hinwies, daß Adler's Buch mit zu den ersten gehöre, die das Lebenswerk Wagner's ohne Voreingenommenheit und summarisch aus den in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts herrschenden musikalischen Ideenkreisen abzuleiten unternehme und deshalb eine der wertvollsten Erscheinungen der Wagnerliteratur sei. Mit einer Würdigung der kurzen Erörterungen Max Martensteig's in seinem Buche »Das deutsche Drama der Gegenwart« und des von Wilh. Altmann herausgegebenen Wagner-Brieflexikons schloß der Vortragende seinen anregenden Vortrag. Eine kurze Diskussion mit Herrn M. Wirth beendete den Abend.

A. Schering.

### Neue Mitglieder.

- Boschot, Adolphe, Fontenay sous Bois (Seine, Rue du parc.  
 Fidelberg, Georg, Komponist, Berlin, Motzstr. 8 Gh. III.  
 Gastoué, Amédée, Paris, 20 Rue Stael.  
 Grellsamer, Dr. Lucien, Correspondant de l'Indépendance belge, Paris, 4 Rue Duperré  
 Landowska, Mme Wanda, Paris, 236 Faubourg St. Honoré.  
 Levin, Dr., Correspondant du Börsencourier, Paris, 25 Rue Germain Pilon.  
 Lyon, Gustave, Directeur de la Maison Pleyel et Cie., Paris, 24 rue Rochechouart.  
 Malherbe, Charles, Conservateur en chef de la Bibliothèque de l'Opéra, Paris, 34 Rue Pigalle.  
 Panum, Frl. Hortense, Musikschriftstellerin, Kopenhagen, P. Skramsgade 10 IV.  
 Poirée, Elise, Paris, 4 Place du Panthéon.  
 Ste. Foix, Georges de, Paris, 31 Rue Pierre Charron.  
 Siewert, Adolf, Konzertmeister, Barmen, Siegesstr. 6.  
 Teneo, Martial, Paris, 10 Rue Vital.  
 Wachter, Dr. Heinrich, Marinestabsarzt a. D., Kiel-Gaarden, Nordd. Str. 42.

### Änderungen der Mitglieder-Liste.

- Luntz, Dr. Erwin, jetzt Wien VI/2, Gumpendorferstr. 74.  
 Schiedermaier, Dr. Ludwig, früher Pirmasens, jetzt Marburg (Hessen), Schwanallee 44.

Ausgegeben Anfang Mai 1905.

# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 9.

Sechster Jahrgang.

1905.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *g* für die 2gespaltene Petizeile. Beilagen 15 *M.*

### Ein neues Jugendwerk Richard Wagner's.

(Fantasia für Klavier in Fis-moll.)

Das Jugendwerk eines Großen wird man immer mit ganz besonderem Interesse anschauen. Wir wissen, daß Rich. Wagner's Jugendwerke keinerlei »revolutionäre« Züge tragen, daß sie formell auf klassizistischem, inhaltlich auf dem romantischen Boden der Spohr, Marschner, Weber u. a. stehen. K. Friedr. (Glasehnapp<sup>1</sup>) hat Zahl und Namen der Wagner'schen Jugendkompositionen genau zusammengestellt, K. M. Breithaupt<sup>2</sup>, der unlängst gleich Tappert in den 70er Jahren die Veröffentlichung unserer »Fantasia« empfahl, hat uns — manche dieser Werke sind für Klavier geschrieben — in einer hübschen und gründlichen Spezialstudie ihren Inhalt nahegebracht. Unter diesen in Leipzig während seiner musikalischen Studienzeit beim Thomaskantor Th. Weinlig, der auf dem alten Johannisfriedhof ruht, geschaffenen Arbeiten — der Klaviersonate op. 1 (1829), der vierhändigen Klavierpolonaise op. 2, einem Streichquartett, mehreren Ouvertüren (*B-dur* [1830], *D-moll* [1830], *C-dur* mit Fuge [1831], der im vorigen Jahre wieder in London krampfhaft als sensationelle Novität mit den beiden Rigaer Ouvertüren »Columbus« und »Rule Britannia« »erstmalig« gespielten »Polonia«), neben der sich an Beethoven's »Zweite« anlehnenden *C-dur*-Sinfonie [1833 im Gewandhause], den fragmentarischen Skizzen zur ersten, Immermann's Spuren folgenden Jugendoper »Die Hochzeit« — befindet sich auch eine Fantasia für Klavier in *Fis-moll*, die nun soeben nach ihrem, Leipzig, den 27. November 1831 datierten Originalmanuscript in Leipzig bei C. F. Kahnt Nachfolger erstmalig veröffentlicht wurde<sup>3</sup>. G. Adler in seinem grundlegenden Werke »Rich. Wagner«<sup>4</sup>) nennt Wagner's Klavierkompositionen »solide Schularbeiten, in denen kein Zug wagnerisch ist«. Ich glaube fast, dieses Urteil bedarf beim Studium dieser Fantasia, die Adler damals noch nicht zugänglich war, einer kleinen mildernden Rektifikation. Sie bestätigt zwar gleichfalls im allgemeinen die für Wagner's frühesten Entwicklungsgang gemachten Er-

1. Rich. Wagner's Leben und Wirken, I. Bd.

2. Wagner's Klaviermusik, »Die Musik«, Berlin III, 20, S. 108 ff.

3. Wagner dachte 1877 einmal vorübergehend daran, sie zu veröffentlichen, entschied sich aber für den Druck der Sonate.

4. Leipzig 1904. Breitkopf & Härtel. S. 29.

fahrungen, wenngleich sie schon über die übrigen Jugendwerke außerordentlich hoch emporragt, interessiert aber doch durch mancherlei bereits individuellere Züge im Formalen, Melodischen und Rhythmischen. Ihr Grundton ist ein ernster, balladenartiger, ihre charakteristische Eigenschaft die außergewöhnlich starke Verwendung des Klavierrezitativs. Durch manche Einzelheiten schaut schon der Kopf des späteren großen Dramatikers hervor. Dahin gehören vor allem die auffallend ausgedehnten Rezitative, die z. T. bereits melodisch an Stellen im »Fliegenden Holländer«, »Tannhäuser« und »Walküre« anklingen und eine ganz ungewöhnliche dramatische »sprechende« Lebenswahrheit, elementaren Lapidarstil und jugendliches Vorwärtsdrängen oft ohne Maß aufweisen; sie sind es, die in einzelnen melodischen Wendungen — z. B. besonders in den letzten Zeilen des Rezitativs vor Eintritt des Adagio und vorher:



im vorletzten Rezitativ vor Beginn der Coda



oder in folgender Rezitativstelle:

Vgl. Walküre.



den späteren, selbständigen Meister ankündigen. Dahin gehört auch die breite, aber plastische Form des Werkes, die straffe thematische Einheitlichkeit und organische Entwicklung des motivischen Materials, die überall vor-

herrschende Art, orchestral zu denken — man hört die Holzbläser deutlich mit den Streichern abwechseln, die Collikantilenen, die Mittelstimmen der Bläser, die gespenstischen Tremolos der Bratschen, die dumpfen, spannenden Pankenschläge, die Wagner'schen Rienzi-Verzierungen im Adagio. Aber an mehr als einer Stelle blitzt doch schon Neues und den melodischen und harmonischen »Revolutionär« Vorhergehendes hervor, so in einzelnen harmonischen Wendungen im Adagio (Mittelstimmen!) am meisten aber, wie oben erwähnt, in den Rezitativen, die in auffallend reifem Können mit den geschlossenen, thematischen Teilen verbunden sind. Der formelle Aufbau des Werkes zeichnet sich bei aller Breite durch eine außerordentliche Klarheit aus. Seinen Kern und Mittelpunkt bilden zwei große Hauptteile, ein thematisch aus Partien der Einleitung durch verkürzte und veränderte Rhythmisierung gebildetes leidenschaftliches Allegro agitato, D-moll, das unter Einflüssen Weber's und Marschner's steht, und ein in Spohr'scher Weichheit empfundenes Adagio molto cantabile, D-dur mit leisen Mozart'schen Zügen, das aber doch bereits den späteren Wagner in sehr charakteristischen Melodiewendungen vorabnen läßt:



Dazu kommt eine langgedehnte Indroduktion, *Fis-moll* (Un poco lento) und eine ihr entsprechende große Coda. Die Verbindung zwischen diesen einzelnen Teilen stellen drei lang-hingezogene Rezitativteile her; auch in die einzelnen Abschnitte, uamentlich in die Eiuleitung, drängen sich ihre trotzig und hart aufbegehrenden Töne hinein. Außermusikalische, programmatische Anregungen anzunehmen, wird man bei der dramatischen Anschaulichkeit der msikalischen Darstellung eigentlich kaum umhin können. Aber auch ohne eine solche Annahme wirkt die Komposition, deren Klaviersatz freilich über Beethoven nicht hinausgeht und bei solider, dem Instrumente angemessener Satzart doch keinen Glanz entwickelt, bei allen die Jugend ihres Autors verratenden Längen in den beiden Hauptteilen, der noch etwas nach »Schnitzwaug« schmeckenden peinlichen Beobachtung des Formalen und der Periodisierung, bei allem in den Rezitativen steckendeu pathetischen Überschwang und explosiven Gefühlsausbrüchen außerordentlich, wenn man's versteht, was sie schildern will: den alten Kampf zwischen der rauen Wirklichkeit, wie sie die immer wieder in alles wehmütige Sinnen oder süße Vergessen dreinfahrenden Rezitative malen, und einem erträumten Glück, wie es die lieblichen Töne des Adagio vor Augen zaubern. Das Resultat ist ein Versinken dieser schönen Traumwelt und eine in stille Klagen ausbrechende, wehmütige Resignation. Das ist in romantischem Kolorit und mit poetischer Kraft geschildert, die gleich zu Anfang in der an Leidenszügen und Klagen reichen Einleitung, die durchaus Beethoven'schen Geist atmet und namentlich im Klaviersatz ganz an ihn anklingt, ihr Bestes gibt. Wie psychologisch fein ist da schon die stete Unterbrechung des infolge der fortgesetzt tieferen

Wiedereinsätze jedesmal trauriger und zageuder klingenden Einleitungsgedankens durch kurze, immer barscher antwortende Rezitativpartien, wie gedämpft die ruhige, resigniert klagende Stimmung dieses in einen eine freundlichere Wendung vortäuschenden Durchschluß auslaufenden Teiles, wie beredt klagend nehmen sich die einzelnen Stimmen Bruchstücke des langausgesponnenen *H-moll*-Seitengedankens vom Munde weg, wie intim wirkt die Beethoven'sch empfundene, in schmerzliches Sinnen und zögerndes Schwanken versinkende Überleitung zur Reprise des Allegrotheiles mit den gespenstisch und drohend ganz leise in der Tiefe pochenden Bässen:



wie realistisch der empörte Aufschrei des verminderten Septimakkordes, und die wie gebrochen klingende, motivisch bereits im Allegrotheile aufgestellte Antwort im *pp* der Schlußakte!

Ganz abgesehen von seiner geschichtlichen Wichtigkeit und Bedeutung für die kompositorische Entwicklung und Herausbildung der späteren gewaltigen Individualität Wagner's wird man diesem uns neu geschenkten Jugendwerke bei aller durch den Namen Wagner bedingten tiefen Anteilnahme auch vom rein musikalischen Standpunkte ein reges Interesse nicht versagen können. Man wird es zu denjenigen Klavierwerken der ersten romantischen Periode rechnen, in denen die gewaltigen Instrumentalrezitative von S. Bach's »Chromatischer Phantasie« und Beethoven's neuuter Sinfonie greifbare Niederschläge hinterlassen haben.

Leipzig.

Walter Niemann.

## Liszt's "Faust" Symphony.

The settings of "Faust" now number something like 30 or 35; some of them are musical versions of the subject, others are perversions of it. Perhaps the only settings that really matter are those of Liszt, Wagner, Berlioz, Schumann, Rubinstein, Henry Hugo Pierson and Henri Litolf, each of which does add something to our understanding of the drama. Of the vocal settings, that of Schumann is undoubtedly the finest; in the sense that it brings us closest to the atmosphere of Goethe's play, and that it embraces enough of both the First and the Second Part of Goethe to re-create



almost the whole of the essential Faust, from his meeting with Margaret to his death and the reception of his soul in the empyrean. Wagner's Faust is a magnificent fragment, but unfortunately only a fragment. It deals only with the melancholy, brooding, world-weary Faust of the opening of Goethe's poem, the egoistic Faust on whom the larger world-issues have not yet dawned. It contains no portraiture of Margaret, and indeed is just a setting of the first scene of Goethe's First Part. Berlioz' Faust is the genuine Romanticist of 1830; he is more interested in nature than in man, and more interested in woman than in either; but he is insensible to the humanistic strivings of Goethe's character, his schemes for the happiness of humanity as a whole, to which Schumann manages to give so passionate an utterance. Faust's plans for building glorious homes for a free people did not appeal to Berlioz; he was not versed in Saint-Simon and Proudhon and Louis Blanc; he was not interested in the labour movement and the housing problem. The character-drawing in Berlioz' work however is exceedingly fine; and his Mephistopheles is the one stage Mephistopheles that really suggests the spirit of denial and not the spirit of the pantomime rally. The only blot upon it is the wild mixture of sanctity and delirium at the finish. Liszt's Faust is certainly the finest of all the purely orchestral settings. It is perhaps on the whole the most satisfactory of all settings, by reason of the depth of probe of its psychology, its sustained splendour of imagination, its nobility of idea, and its beauty of portraiture. As it has quite recently been revived in England by Henry J. Wood, a few remarks upon it may not be unacceptable.

Liszt's Symphony is in three movements, entitled respectively "Faust", "Gretchen", and "Mephistopheles". Each is handled upon a tolerably large scale, thus giving ample scope for the most searching analysis of the characters. In the "Gretchen" section references to Faust are introduced; while the Mephistopheles section is a highly sermonic parody of the themes of Faust.

The first movement delineates the Faust of the opening of Goethe's poem; the weary thinker in his study, horne down with care and sadly convinced of the futility of knowledge. Three themes are employed, each of them breathing the profoundest discouragement. For a moment his whole personality revolts against the forces that are defeating him. He breaks out into a passionate assertion of himself and his desire for knowledge; then again the fire dies out, his passion becomes longing, and an expressive theme in oboes and clarinets speaks plaintively of his desire. Then occurs a strangely impressive section, designed apparently to illustrate the scene where, in response to Faust's sign, the Earth-Spirit appears to him. The muted violins and violas flit about in mysterious scale passages, giving a curious suggestion of the air being alive with impalpable presences, while the clarinets reiterate the first uneasy Faust theme.

Then a new aspect of Faust's soul is shown — his desire for woman's love. An earlier theme, expressive of his discouragement, is now taken up, and, in accordance with Liszt's usual practice, turned from the minor into the major. Simple as the device is, it is perfectly successful, by reason of the extreme beauty of this new theme. It is heard in the horns and part of the wood-wind, with an exquisite commentary on it in a viola every couple of bars. It is indeed one of the most moving of all Liszt's themes.

Even these thoughts however cannot bring Faust the peace of mind he longs for. Again the passion of his nature breaks out, culminating in a great theme in the trumpets that seems to show him proudly self-reliant, determined to assert his own personality. This corresponds to the passage in Goethe where Faust looks round upon the dusty shelves and apparatus of his room and realises that here at any rate illumination will never come to him.

"Here shall I find the help I need?"

Shall here a thousand volumes teach me only

That men, self-tortured, everywhere must bleed —

And here and there one happy man sits lonely?

What mean'st thou by that grin, thou hollow skull,  
 Save that thy brain, like mine, a cloudy mirror,  
 Sought once the shining day, and then, in twilight dull,  
 Thirsting for Truth, went wretchedly to Error?  
 Ye instruments, forsooth, but jeer at me  
 With wheel and cog, and shapes uncouth of wonder;  
 I found the portal, you the keys should be;  
 Your wards are deftly wrought, but drive no bolt asunder!"

And again —

"A fiery chariot, borne on buoyant pinions,  
 Sweeps near me now! I soon shall ready be  
 To pierce the ether's high, unknown dominions,  
 To reach new spheres of pure activity!  
 This godlike rapture, this supreme existence  
 Do I, but now a worm, deserve to track?  
 Yes, resolute to reach some brighter distance,  
 On Earth's fair sun I turn my back!  
 Yes, let me dare those gates to fling asunder,  
 Which every man would fain go slinking dy!  
 'Tis time, through deeds this word of truth to thunder:  
 That with the height of Gods Man's dignity may vie!"

This brings us to the end of the exposition section, in which we can number at least four chief themes. The working-out now begins. Here of course a mere verbal description is of little use. It can only be said that the purely technical handling is of more intrinsic interest here than in any other of Liszt's symphonic works; that is to say, he not only keeps clearly before our eyes the actor, his changing states of soul, and his surroundings, but he at the same time gives the purely musical texture a value of its own. In the contrapuntal sounding together of the various themes he is more than usually happy. The working-out section dwells both on the tempestuous side of Faust's character and on his yearning; when the recapitulation section comes, with a return to the melancholy theme of the commencement of the movement, this serves to bring before us once again the Faust in whom the desire for knowledge is unquenchable. The movement ends with the second mournful theme, signifying that Faust's problems are still unsolved.

The second movement, entitled "Gretchen", corresponds to the slow movement in the classical symphony. It opens delicately in the flutes and clarinets. The situation may be taken to be that of the eighth scene of Goethe's play, where Mephistopheles introduces Faust into Margaret's room:

"How all around a sense impresses  
 Of quiet, order, and content!  
 This poverty what bounty blesses!  
 What bliss within this narrow den is pent!"

A few bars serve to create this atmosphere for us; then Margaret herself enters, exquisitely delineated in an oboe solo that breathes simplicity and innocence. A slight disturbance of the peaceful flow of this theme shows clearly when the thought of Faust comes into Margaret's mind; then follow half-a-dozen charming bars in which, in a dialogue between a clarinet and two violins, we see her plucking off the leaves of the flowers, murmuring "He loves me, loves me not;" after which she abandons herself to her thoughts of love, in a lovely melody that flows along in a kind of quiet rapture of content. The entry of Faust is indicated by the recurrence of his troublesome theme from the first movement. Other themes of his enter, and for a time the atmosphere becomes turbid with his gloomy presence. Then the noble theme that in the first movement expressed his longing for love, comes uppermost and receives full statement in the orchestra. Handling the Faust-themes

of the first movement with perfect art, Liszt suggests the gradual softening and soothing of Faust's soul; and ultimately the Margaret motive re-enters, overflowing into the most gracious and tender curves. The movement as a whole is one of the most exquisite creations in music. Almost the complete Margaret is there, with her curious blend of sweetness, timidity and passion: all that one misses, I think, is the tragic Margaret of the scene in the Cathedral and the prayer to the *Mater Dolorosa*.

The last movement, entitled "Mephistopheles", is not only a triumph of musical characterisation, but astonishingly close in psychology to the Mephistopheles of Goethe. In most other versions he is a devil pure and simple. Even in Berlioz he is attended with a good deal of red fire, and his monstaches have quite the correct twirl up to his ears; though Berlioz' devil, of course, is immensely above the stage average, and in such scenes as that on the banks of the Elbe, where he lulls Faust to sleep, there is a real suggestion of superhuman power, of dominion over ordinary things, that takes Mephistopheles out of the category of the merely theatrical and puts him into that of the philosophical. But no Mephistopheles comes so near to Goethe as does Liszt's. What Goethe did was to modernise the old Faust legend, to put into it something of the finer tissue, the fever and the fret, of the modern world; and the fault with a composer like, say, Gounod is that he sees nothing in it of the modern spirit, but only the crudeness and grossness of the story as we have it in the Middle Ages and even in Marlowe. Two typical quotations will show the difference of standpoint. In Marlowe, Faust is tormented not so much by the desire for knowledge as the desire for pleasure:

"Sweet Mephistopheles, thou pleasest me;  
Whilst I am here on earth, let me be cloy'd  
With all things that delight the heart of man.  
My four-and-twenty years of liberty  
I'll spend in pleasure and in dalliance,  
That Faustus' name, whilst this bright frame doth stand,  
May be admired through the furthest land."

Goethe's Faust strikes a deeper and more ethical note

"Two souls, alas! reside within my breast,  
And each withdraws from, and repels, its brother.  
One with tenacious organs holds in love  
And clinging lust the world in its embraces;  
The other strongly sweeps, this dust above,  
Into the high ancestral spaces."

The mere magic-working Mephistopheles of Marlowe, again, takes on in the modern poet something of the terrifying grandeur of one of the essential forces of the universe. He describes himself to Faust as

"Part of that Power, not always understood,  
Which always wills the Bad, and always works the Good;"

And again,

"Part of the Part am I, once all, in primal Night —  
Part of the Darkness which brought forth the Light,  
The haughty Light, which now disputes the space,  
And claims of Mother Night her ancient place."

He is the element of destruction that is the other half of being; not a mere tempting devil à la Marie Corelli, not the mere crude beguiler of the theological fancy, but simply the evil side of Faust becoming self-conscious.

Now it is this conception of Mephistopheles as just the evil half of Faust himself that we get in Liszt's picture. The movement consists, for the most part, of a kind of burlesque upon the subjects of the "Faust" movement, which are here passed, as it were, through a scorching fire of irony and ridicule. By a few ingenious alters-

tions, all the noble themes that previously represented Faust are debased, defiled, and scoffed at. This is a far more effective way of depicting the "spirit of denial" than making him mouth a farrago of pantomime bombast, in the manner of Boito. The being who exists, for the purpose of the drama, only in antagonism to Faust, whose main activity consists only in endeavouring to frustrate every good impulse of Faust's soul, is really best dealt with in music not as a positive individuality, but as the embodiment of negation — a malicious, saturnine parody and debasement of all the good that has gone to the making of Faust. Occasionally we hear the original Gretchen themes in their genuine form, suggesting the conflict that rages between his better and his worse impulses; and there is an exquisite moment in which the lovely Gretchen theme comes out pure and crystalline, something that even Mephistopheles is powerless to defile with his mockery. Finally the voices of the chorus enter, with accompaniment in strings and organ. The words are the final words of Goethe's Second Part, the Chorus Mysticus that is the despair of translators. The opening lines, "All that is transitory is only a symbol", are intoned by the tenors and basses; then a solo tenor gives out the lines "The Eternal Womanly draws us on and upward", to a theme that is taken from the typical Gretchen melody of the second movement. The whole chorus is built up on lines of great and noble simplicity. It takes us, as Goethe's drama does, in a flash away from the turmoil and struggle of earth to the remote ecstatic repose of an ideally purified atmosphere. At the very end we hear in the basses a dim suggestion of the noblest of all the Faust themes of the first movement, wherein we may be permitted to see, according to the directions of Goethe himself, the Angels "soaring in the higher atmosphere, bearing the immortal part of Faust."

Thus ends what, in my humble opinion, is one of the noblest works in the library of modern music. We either like or do not like Liszt for reasons rooted somewhere in our constitutions. I am quite prepared to admit that a great deal of his music will not touch everyone alike; and though I myself may be deeply moved by a given work of his, I can quite see that to other people it may bring no message at all, or a message that is only unpleasant. But I do not see how there can be any difference of opinion over the Faust Symphony among those who know it; and if any one tells me it does not touch him, I frankly confess that his psychological bias and mine are so widely different that neither of us can hope to understand the other. For my own part I can only say that the work seems to me quite universal in its appeal, a work that only the brain of a serious thinker and richly gifted musician could have given birth to, the work of one who, whatever his faults and his limitations may have been, was undoubtedly a great artist and a great man.

Birmingham.

Ernest Newman.

## Zur Neuausgabe der *Musica boscareccia*.

Johann Hermann Schein, Sämtliche Werke, herausgegeben von Arthur Prüfer.  
Zweiter Band. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig, 1904

Vor einigen Monaten ist der zweite Band der großen Prüfer'schen Scheinausgabe herausgekommen: er enthält die *Musica boscareccia*. Über die Wichtigkeit dieser Neuausgabe braucht vor den Mitgliedern der IMG. wohl kein Wort gesagt zu werden; mit diesen Waldliedlein, die zwar zunächst dreistimmig komponiert sind, aber den Vortrag nur des ersten Soprans durch eine Menschenstimme und die Ausführung der übrigen Stimmen durch Instrumente ausdrücklich mit voraussehen, beginnt eigentlich die Geschichte des neueren einstimmigen deutschen Kunstliedes. Von den vielen Punkten, an denen die verdienstvolle Neuausgabe das wissenschaftliche Interesse herausfordert, seien hier infolge von Raumangel nur vier besprochen.

Wir versuchen zuerst, da P. darüber keine Rechenschaft gegeben hat, die Frage zu

beantworten: auf Grund welchen Materials und welcher Methode ist der kritische Kommentar zu dem ersten Teil der *Musica boscareccia* angelegt? — Schein hat den ersten Teil der *Musica boscareccia* zweimal herausgegeben, zuerst 1621 und dann nochmals 1627, diese zweite Ausgabe hat er auf dem Titelblatt der Baßstimme als *Editio secunda correctior* bezeichnet. Von der ersten Ausgabe sind nur noch eine erste Sopran- und eine Baßstimme bekannt, die zweite ist vollständig in der Bibliothek der Ritterakademie in Liegnitz vorhanden, ihr erster Sopran und ihr Baß einzeln auch anderwärts. Ein Druck nach Schein's Tode ist zunächst noch im Verlage der Familie 1631 erschienen, außerdem ein Nachdruck in Straßburg schon 1628, neu aufgelegt 1632; dazu kommen die beiden Ausgaben der *Musica boscareccia sacra* von 1644 und 1651, von diesen nur die letzte vollständig vorhanden, in Berlin. P.'s Kommentar zitiert nun bloß folgende Stimmen: den ersten Sopran von 1627, den zweiten Sopran und den Baß von 1628 und die *Musica boscareccia sacra* von 1651 (diese von Nr. 1 bis 5 als s. 1651, von 6 bis 14 als *Musica boscareccia sacra*), einmal auch den ersten Sopran der 2. Auflage des Straßburger Nachdrucks, lauter Berliner Exemplare mit Ausnahme des ersten Soprans von 1627. Wie erstaunt man aber, wenn man diese Variantenzitate des Kommentars mit den Stellen der Ausgabe selbst vergleicht und meist Übereinstimmung findet! Die erste Variante des Kommentars heißt »S. I. 1627, S. II. u. B. 1628 Aminta«, Aminta steht aber auch im Text. Bei der zweiten, der dritten Variante — immer dieselbe Sache, und so weiter bei der größten Hälfte aller Kommentarzitate. Hatte P. den Text ursprünglich nach einer anderen Ausgabe hergestellt und korrigierte ihn dann nach jenen drei Stimmen von 1627 und 1628, trug aber zugleich die Variante in den Kommentar ein? Jedenfalls sind die betreffenden Kommentarstellen alle zwecklos. Nun aber die Hauptsache: es war doch klar, daß das Liegnitzer Exemplar zugrunde zu legen war, die letzte vom Verfasser hergestellte Form. Die Druckfehler späterer Nachdrucke — namentlich solche aus der 2. Auflage der *Musica boscareccia sacra* verzeichnet der Kommentar noch — haben für uns auch nicht ein Gran Interesse<sup>1)</sup>, etwaige Bezifferungsabweichungen in der 2. Auflage der *Musica boscareccia sacra* jedenfalls auch nur ein sehr geringes. Dagegen mußte die Gestalt von 1627 möglichst getreu in dem Neudruck reproduziert werden, z. B. das richtige Denn S. 18 am Anfang von Strophe 3 aufgenommen werden, das P. in den Kommentar verweist, während er das unsyntaktische Wenn aus einer ungenannten Vorlage in den Text setzt. Der Dichter Schein wußte was er tat, als er 1627 die vierte Strophe von Nr. 14 strich, die aus dem Gleichnis fällt; P. bringt sie wieder in den Text herein, anstatt sie den Anmerkungen zu überweisen.

Wir kommen zweitens zu dem Notenbild der neuen Ausgabe. Die drei Originalstimmen sind mit erfreulicher Genauigkeit wiedergegeben; einen kleinen Druckfehler wie die Pause 27, berichtigt der Leser ja sofort von selbst. Bei den Versetzungszeichen erheben sich gelegentlich Bedenken. S. 22 lesen wir z. B. zu Beginn des zweiten Teiles von Nr. 7:

Me - - - lan - - - - - choli-

Me - lan - - - - - choli-

Me - - - lan - - - - - choli-

1) Leider ist der Neudruck in Einleitung und Kommentar sehr reich an Druckfehlern.

Im zweiten Sopran also anfangs glattes modernes Dur, im ersten darauf dieselbe Figur in glattem modernen Moll. Ist dieser Wechsel durch die Vorlagen gerechtfertigt? Der »kritische Kommentar« sagt zu dem letzten Viertel des Auftakts im zweiten Sopran: » $\frac{3}{4}$  steht weder in 1628 noch in *Musica boscareccia sacra*, muß also über die Note (klein) gesetzt werden.« Klein über die Note setzt P. sonst in den Sopranen nur von ihm für notwendig gehaltene Akzidentalen, die in den Originalen nach seiner Meinung nach altem ungenauen Bezeichnungsgebrauch weggelassen worden sind. Er hat also für dieses  $\frac{3}{4}$  gar keine Stütze in den Quellen; ob es in 1627 steht, erfahren wir leider nicht, da P. diese wichtigste Ausgabe nur für den ersten Sopran verglichen hat. Nun scheint zwar dieses  $\frac{3}{4}$  durch  $\frac{3}{4}$  über der Baßnote bestätigt zu werden — und daher hat es wohl auch P. nur erschlossen —, aber damit hat es doch auch eine eigene Bewandnis. Zu Beginn dieses Auftakttakts steht nämlich der Schlußakkord des ersten Teiles in *G-dur*, was die Originaldrucke in der Baßstimme als  $\frac{3}{4}$  zu bezeichnen pflegen. Wenn nun das vierte Baßviertel in den Originalen  $\frac{3}{4}$  hieß, so würde das die Widerrufung der großen Terz bedeuten. Wir kämen also auf einen vollständigen Molldreiklang bei diesem vierten Viertel und damit auf Übereinstimmung der fugisch aufeinander folgenden Figuren im zweiten und ersten Sopran, wonach man sich dann jedenfalls auch über Vereinheitlichung des Laufgipfels, entweder *e* oder *es*, zu entscheiden hätte. Zweifelhafte ist mir die Berechtigung des P.'schen *es* vor *f* im zweiten Sopran; sicher ungerechtfertigt ist das *es* im darauffolgenden vierten Viertel des Basses. Dieser Baßgang kommt öfter vor, z. B. noch 31<sub>7</sub>, 42<sub>1</sub>, 33<sub>7</sub>, 91<sub>1</sub>, 100<sub>6</sub>. P. ändert stets, die drei ersten Male *e* in *es*, die drei letzten Male *f* in *fis*, verweist aber dadurch unnötig den Charakter der alten Tonarten, transponiertes dorisch ist eben kein *G-moll* und mixolydisch kein *G-dur*. Wir verfolgen diesen Punkt hier nicht weiter; es genügt uns angedeutet zu haben, wie man nur auf Grund peinlichster Solidität gegenüber der authentischen Überlieferung und rücksichtslosen stilgeschichtskritischen Ernstes zu reinlichen Ergebnissen kommen kann.

Die Klavierstimme ist im ganzen gewiß etwas zu schwer — nicht schwierig — ausgefallen, zu viel weite Lage, zu oft fünfstimmige Akkorde. Für diese grazile, pikante Musik wäre durchaus onge Lago am Platze gewesen, wie es die Bezeichnung und die Stimmen ergaben; bestimmt ja doch Schein's erste, maßgebendste Vorschrift für die Ausführung weiter nichts als Begleitausführung der Stimmen auf einem *corpus*, d. h. Tasteninstrument, und befinden wir uns ja doch hier in der allerersten Kindheit des *basso continuo* in Deutschland. Die Frage der Aussetzung des *Basso continuo*, wenn er zugleich eine heute hrauchbare Klavierbegleitung darstellen soll, ist ja sehr diskutabel; wir meinen aber, daß sich P. strenger an die Vorlage hätte halten dürfen. Wiederholt haben wir es bedauert, daß die Begleitung P.'s in diesem Bande allerlei Charakteristik der Komposition wegretrüschert, wie die hübschen Caisuren 117<sub>3</sub> und 117<sub>4</sub>; aus Amors hinkendem Füllein macht sie 25<sub>3</sub> durch plötzliche Verdoppelung des Basses den plumpen Schritt eines Riesen, und die so kunstvoll und schön durch Punktierungen und Synkopen als fest verschlungen und verknüpft charakterisierten Liebesbände S. 87 zerreißt sie durch Willkür und Sprünge.

Endlich möchten wir die Frage aufwerfen, ob die als Anhang mitgeteilten neun Lieder wirklich alle von Schein sind. Auf sechs davon nennt er sich mit unverhültem vollen Namen. Das erste trägt die Autorbezeichnung »von Jaccho Heremio Silvano Coridone«; an den drei vorderen dieser Hirtennamen erkennt man leicht die Anfangsbuchstaben von Schein's Namen und in Coridone eine Art besonderen Beinamen, den sich der Coridonsänger wohl zuliegen mochte. Das achte wurde praesentirt von Joachim Hohenrasenn«; die Buchstaben dieses Namens ergeben umgestellt Johan Herman Schein, von einem Plus-o abgesehen; vielleicht stand in Schein's Manuskript Jachim. Etwas verdächtig sieht das Titelblatt von Nr. III aus, der Villanellischen Glückwünschung. Schein schreibt Coridon, Silvan, Freude; hier heißt es Corydon, Sylvan(o), Frewde. Der Titel ist ungewöhnlich überhäuft, nur mit Mühe kann man eine durchgehende vernünftige Konstruktion herauslesen, was sonst auf Schein's Titeln nicht schwer fällt.

Von Menalca Sylvano« heißt die Komponistenangabe; der Name Silvan stimmt nun

zwar zu Nr. I, doch das beweist nichts, und das M des Vornamens will gar nicht passen. Dichter und Komponist sind zudem offenbar zwei Personen, denn es heißt: »Villanelliche Glückwünschung des Hirten Mirtilli, Welche er vorzeiten seinem allerliebsten Freund dem Schäfer Corydon, als ihm seine Hertzgeliebte vnd langgewünschte Filli anvertrauet vnd vermähet worden, zu günstigem gefallen gedichtet und praesentiret, Jetzo aber bey Hochzeitlichen Ehren Frewden des... Georgii Lochners... Auff einem dreystimmichten Hümnelchen zu sondern Ehren gepffien Von Menalca Sylvano, Treuer Hirten Mitgesell.« Also: ein zu einer früheren Hochzeit eines anderen (Corydon) gewidmetes Gedicht eines Verfassers, der sich unter dem Namen eines Hirten Mirtill verborgen hatte, wird hier jetzt später nochmals einem dritten (Lochner) dargeboten durch einen vierten (Menalc Silvan), der es jetzt komponiert hat. Es wäre das einzigmal, daß sich Schein, der vielgewandte, so ein poetisches Armutszeugnis ausgestellt hätte. Hilft der Text nicht weiter? Die vierte Strophe heißt:

Für mein Person bin ich bereit,  
 Mich lustig zu erzeigen,  
 Wie ichs gewohnt bin allezeit,  
 Auf meiner Lyr und Geigen.  
 Mein Delia  
 Wird auch sein da,  
 Des freu ich mich ohn Scherzen:  
 Daß die Hochzeit  
 Zergeth in Freud  
 Wünscht Mirtillo von Herzen.

Mirtill und seine Delia sind aus dem Balletto Pastorale (Tl. Nr. 9) als der Thomaschulkollege Georg Prelhufe und Gattin bekannt; Prelhufe war also vielleicht der Dichter, der es einst Corydon zu dessen Hochzeit gewidmet hatte. Den Text komponierte jetzt zu anderer Gelegenheit M... S.... Nun kann nur noch die Komposition weiter helfen. Der erste Blick darauf zeigt, daß sie nicht von Schein sein kann. Sie beginnt in dünner, ungeschickter Stimmführung, stellt dann den Sprachrhythmus, in dessen Behandlung Schein 1623 Meister ist, auf den Kopf zu den Worten »fröhlich in Ehren« (♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩) wiederholt darauf in äußerster Geistesarmut ein Motiv ohne charakteristische Notwendigkeit zwölfmal durch die Stimmen und Tonarten und schließt witzlos. Von Schein ist dieses Stück nicht<sup>1)</sup>. Vielleicht gehört sie auf das Konto von Michael Siegel, einem jungen Leipziger Musiker, der bei Johann Glück, wo diese Villanelliche Glückwünschung erschienen ist, 1621 bis 1623 mehrere solche unbedeutende Gelegenheitskompositionen mit schauerlichen Ballhorntitelblättern veröffentlichte (Exemplare auf der Kgl. Bibliothek in Berlin).

Bozen.

Rudolf Wustmann.

## Musikberichte.

**Dresden.** Das wildbewegte Treiben der winterlichen Konzertzeit ist wieder einmal zur Ruhe gelangt. Als würdiger Abschluß der eigenen Veranstaltungen kann das Bach-Konzert gelten, das Herr Richard Buchmayer zum Besten der Erhaltung des J. S. Bach'schen Geburtshauses als Museum am 27. März im Vereinshause gegeben hat. Der Zweck allein schon verdiente besondere Beachtung; denn es kann nicht genug gesehen, um die Stätten der Erinnerung an unsere großen deutschen Meister

1) Beiläufig: auch das in Prüfer's Scheinbiographie S. 43 unter 1617c erwähnte Opus ist nicht von Schein; Prüfer hat da Kanzlei und Kapelle verwechselt.

in würdigem Zustande zu erhalten. Auch liegt in diesem Bestreben und in der dazu notwendigen Arbeit nicht nur ein Zeichen der Dankbarkeit für ihr Wirken und für die von ihnen uns hinterlassenen Kunstschatze, sondern auch ein Mittel, um das Andenken an sie leichter wach zu erhalten, da sich ein solches, besonders im Volke, gern auch an ein äußeres Zeichen ihres einstigen Daseins zu knüpfen pflegt, selbst wenn es nicht von allen Menschen besucht werden kann. Außer diesem so gerechtfertigten Zweck mußte die sorgfältige Zusammenstellung des Programms dem Konzert einen außergewöhnlichen Charakter verleihen. Daß nur Werke von Joh. Seb. Bach zur Ausführung gelangten, lag in der Natur der Sache; aber es waren Werke ausgewählt worden, die nicht zu den stets wiederkehrenden zu rechnen sind. Um so stärker war dadurch auch die Zumutung an die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer geworden. Daß ein ganzer Abend ausschließlich mit den Schöpfungen eines Meisters ausgefüllt wird, ist sehr gerechtfertigt und schon zu wiederholten Malen, auch in dieser Zeitschrift, begründet worden. Wenn es sich dabei um Werke handelt, die ihrem Wesen nach zum größeren Teile sich an die Phantasie des Publikums wenden, so ist die Gefahr der Ermüdung — nicht der physischen natürlich — bei weitem nicht so groß, als wenn die gehobenen Werke durch ihren Entwurf und ihre Gestaltung vorzugsweise die Tätigkeit des Verstandes anregen. Darum stellt ein solches Bach-Konzert ganz gewaltige Anforderungen an seine Besucher, wenn sie nicht bloß zuhören, sondern wirklich genießen sollen.

Das von Herrn Richard Buchmayer entworfene Programm bestand aus vier Werken. Als erstes wurde von dem Orchester des Mozart-Vereins unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Max von Haken der figurierte Choral »Was Gott tut, das ist wohlgetan« gespielt. Der Konzertgeber hatte zu allen vier Nummern ausführliche Angaben über ihre Entstehung und ihre Geschichte geboten. Seinem vortrefflichen und lehrreichen Aufsätze habe ich die betreffenden Bemerkungen entnommen. Jener Choral bildet einen Bestandteil der 1723 komponierten Kantate »Die Elenden sollen essen«, in welchem er dreimal auftritt, einmal als Instrumentaleinleitung des zweiten Teils der Kantate in neuer Figurierung für Trompete mit Streichorchester. In dieser Gestalt erschien er in dem Konzert und hinterließ einen mächtigen Eindruck. Darauf spielte Herr Buchmayer die 30 Goldberg-Variationen, eine der schwierigsten Leistungen auf dem Gebiete des Klavierspiels. Daß der Spieler hier ein Stück Lebensgeschichte mit seiner Ausführung bot, bewies er dadurch, daß er sie völlig sicher aus dem Gedächtnis vortrug — das läßt sich nur erlernen, wenn man sich ganz dem Dienst der Sache hingibt, unter Verzichtleistung auf den lärmenden Beifall einer urteilslosen Menge. Aus der ganzen Art der Ausführung sprach das Bewußtsein von dem Ernst und der Bedeutung der überaus schwierigen Aufgabe. Die warme und herzliche Anerkennung, die er sich damit errungen hat, wird ihm genügend bewiesen haben, daß man seine Absicht verstanden und gewürdigt hat. Für diese Variationen ist in den heutigen Virtuosenkonzerten mit dem ewigen Einerlei in deren Programmen und auch in der größtenteils geistlosen Ausführung kein Platz; aber in dem Buchmayer'schen Bach-Konzert standen sie an der richtigen Stelle: sie erschienen gleichsam als eine Notwendigkeit. Die Variationen zerfallen, wie Buchmayer kurz angibt, in zwei stetig miteinander wechselnde Hauptklassen: in solche, die in kunstvollsten polyphonen Formen den edelsten, intimsten Stimmungsgehalt bergen, und in solche, die darauf angelegt sind, die höchstmögliche Virtuosität zu entwickeln. Doch muß auch darauf hingewiesen werden, daß sich in vielen Variationen der innere Gehalt zu tief hinter den kontrapunktischen Windungen verbirgt, um leicht erkannt zu werden.

An dritter Stelle wurde die Hochzeitskantate »O holder Tag« aufgeführt, die aus fünf großen Rezitativen und Arien für Sopransolo mit obligater Violine, Flöte, Oboe d'amore, Cembalo und Streichorchester besteht, von denen jedoch eine einem früheren Werke entnommene Arie und folgerichtig auch das nachfolgende Rezitativ bei der in Rede stehenden Aufführung fortgelassen wurden. Frau Emilie Buff-Hedinger aus Leipzig überwand die großen Schwierigkeiten in dem Werke mit anerkennenswerter Sicherheit, und die Mitglieder des Königlichen Orchesters, die



Herren Warwas (Violine), Philipp Wunderlich (Flöte) und Ritter-Schmidt (Oboe) entledigten sich ihrer Aufgaben in vortrefflicher Weise. Buchmayer sucht den Grund dafür, daß das, besonders in der zweiten Arie »Ruhet hie, matte Töne«, hervorragende Werk wenig oder gar nicht aufgeführt wird, in den textlichen Mängeln und hat wohl recht, wenn er behauptet, daß es heute sehr leicht ist, über die Platttheit dieser Sprache zu lachen, nachdem ohne unser Zutun unsere großen Dichter es so herrlich weit für uns gebracht haben. Für welches Paar die Kantate bestimmt worden ist, läßt sich nicht ermitteln. Kurz nach der ersten Aufführung, die 1749 stattgefunden hat, hat Bach die Kantate mit umgeändertem Text noch bei drei verschiedenen Gelegenheiten zum Vortrag gebracht, ein Umstand, der dafür spricht, wie hoch er sie selbst geschätzt haben wird — vielleicht hatte er sich auch nicht gemüßigt gesehen, jedesmal eine neue zu schreiben.

Den Schluß des Konzertes bildete das Tripelkonzert in D-dur für Klavier, Violine, Flöte mit Streichorchester, für das die Herren Buchmayer, Warwas und Wunderlich alle Kraft und Energie einsetzen mußten, um die Aufmerksamkeit und lebendige Teilnahme an dem lobenswerten Vortrage noch wach zu erhalten: die drei ersten Werke hatten zu viel Aufnahmefähigkeit für sich in Anspruch genommen. Es zeigte sich deutlich, daß es großer Vorsicht bedarf, um das ehrliche Interesse an der Aufführung der Bach'schen Werke, wenn sie in größerer Anzahl geboten werden, nicht abzuschwächen; denn hier läßt sich kein Interesse heucheln, hier muß es wirklich vorhanden sein, und wenn es das ist, so muß es geschont werden. Jedoch soll damit dem begeisterten Vertreter Bach'scher Kunst und dem aufopfernden Veranstalter dieses schönen Konzertes nicht der geringste Vorwurf gemacht werden: sein Vorgehen war ebenso berechtigt, wie es auch die wärmste Zustimmung verdient.

Eduard Reuß.

London. Following on a similar production of his "Véronique", the English version of André Messager's "Les Petites Michus" at Daly's Theatre represents another loan from our Gallic neighbours, and another nail driven into the coffin of a class of "musical comedy" of late here prevalent which has been neither musical nor comic. In Messager's operettas, the music is the first thing to claim attention; and in this statement alone is implied a vast change from the "musical comedies", the music of which one only thought of more or less by accident at the end of a criticism. Five — even three — years ago, such a change seemed too good to be hoped for; but apparently everything is possible in a country where there are howling gales on May Day. Messager is a distinguished ornament of the family of which Offenbach and Hervé were the heads. He has the sparkle and gaiety of both; but his music has more backbone than the minuet of the latter, and he has more elegance than the former. Indeed, one might say that fastidiousness is his chief characteristic as a composer. His is emphatically music "by a gentleman for gentlemen". Everything is heartily proportioned, nothing is over-emphasised; even in his military songs the drums beat and the trumpets blare with a singular discretion which suggests the bluest of blue blood. But it is blood and not water; and that is the great secret of its strength. Messager's muse is never en papillotes, or at any rate never allows herself to be caught at such disadvantage. She is always delightfully got up; not a fold, not a curl is out of place; and yet it is not artificial — or rather there is only just that touch of artifice which is indispensable to good breeding, and does but set off to best advantage the real healthy life which animates the whole and preserves high spirits from boisterousness. As to the plot, MM. Duval and Vanloo have devised a real one, and no longer can it be said, at any rate at Daly's, that 'tho' 'tis a plotting age, no place is freer from it than the stage". There is enough reason in the story to make one ask oneself whether one or two incidents are probable, — a new experience in "musical comedy", where one takes impossibility for granted. In a few words, M. and Mme. Michu were once farmers, and took charge of the baby-girl of a Marquis who had to fly from France during the Revolution. In a bath she got inextricably mixed up with their own baby, and the result was that they brought up both, in ignorance of the facts, as their own, and loved them

equally, and became prosperous shopkeepers. When the Marquis, who had become General des Ifs, asked for his daughter there was consternation. The Michus took both girls to the general, and then first one then the other is told by him she is his long-lost child and faints in his arms. At first both pray that Saint Valentine may decide she is not Mlle. des Ifs; but when they discover that Mlle. des Ifs is to become the wife of Captain Rigaud, the aide-de-camp of the General, whom they had accidentally met at school, each prays that she may be declared not to be Mlle. Michu. In the end Blanche-Marie resigns her claims. In the third act we have a study of atavism which, while it has not the soul-shattering force of Ibsen at his best, is yet quite reasonable and sound. Marie-Blanche is unhappy with her Captain, and Blanche-Marie equally wretched with her shopman Aristide. Each wants the other's bridegroom, and the bridegrooms are of the same mind. It is discovered that Marie-Blanche has great aptitude for business, at which Blanche-Marie is very stupid, and finally — when her hair is powdered and lace is placed on her head — is the image of the General's dead wife, and so all ends happily. One may ask why the General himself did not find it out, but even in opéra comique shrewdness cannot be expected from a General. In conclusion, the impresario Edwardes has never mounted a piece with more conspicuous taste; and if *Les Petites Michu* do not have an extremely long life I shall be very much surprised. But how much better it would have been had they only had a name which causes less trouble to British lips. The constant allusions to "My shoes" were the only drawback to complete enjoyment.

More general news must be deferred.

Alfred Kalisch.

Paris. L'*Armide* de Quinault et Gluck, que l'Opéra vient de reprendre après quatre-vingts ans d'oubli, nous reporte au dix-huitième siècle pour la musique, et jusqu'au règne de Louis XIV pour le livret. Celui-ci est en effet la dernière tragédie lyrique que Quinault écrivit pour J.-B. Lulli, en 1685 sans doute; l'*Armide* des deux vieux maîtres de l'opéra français fut représentée pour la première fois le 15 février 1686, un an avant la mort de Lulli. Reprise huit fois, selon de Lajarte, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, du 27 novembre 1703 au 3 octobre 1764, elle disparut après 28 représentations l'hiver de 1764-65. Dix ans plus tard à peine, l'*Phigénie en Anlide* inaugurerait le règne de Gluck à l'Opéra, et bientôt commencerait la fameuse «guerre musicale» des Gluckistes et des Piccinnistes. Après *Orphée*, après *Aleste* (1774 et 1776), Gluck parut pour la quatrième fois avec *Armide* sur la scène de l'Académie royale de musique, le mardi 23 septembre 1777. Il se présentait cette fois avec un livret du vieux Quinault; *Armide* fournit un nouvel aliment aux polémiques courantes; le succès n'en fut que plus vif. Huit reprises se succédèrent jusqu'en 1825 (7 décembre): «Puisque nous sommes sur le chapitre de l'ennui, écrivait alors le rédacteur du *Journal des Débats* (Geoffroy), deux mots sur *Armide* trouveront naturellement leur place dans ce feuilleton. Cet opéra, promis depuis longtemps aux amateurs, a reparu avant-hier à l'Académie royale de musique et a produit son effet ordinaire, celui d'intéresser pendant vingt minutes et d'ennuyer pendant deux heures et demie. Les jours se suivent et se ressemblent: mercredi, *Armide*, et jeudi *Semiramide*! Il eût été bien facile de faire disparaître ces refrains de plain-chant; mais la routine est jalouse de ses droits; elle veut être enterrée avec sa perruque.»

A la neuvième reprise, le 9 septembre 1831, *Armide*, réduite en 3 actes, n'eut qu'une représentation. Le 1<sup>er</sup> avril 1837, au bénéfice de Nourrit, on donna le second acte.

L'administration qui régissait l'Opéra à la fin du règne de Napoléon III, ajoute de Lajarte (*Biblioth. de l'Opéra*, p. 292) avait pensé avec juste raison qu'une des plus belles partitions du répertoire ne devait pas être oubliée ainsi. L'œuvre de Gluck fut recopiée avec soin, des ordres furent donnés pour remettre tout en état. Les événements de 1870 en décidèrent autrement. Un festival projeté en 1875, à l'Opéra, devait comprendre six morceaux d'*Armide*. Il y a donc environ quatre-vingts ans que la partition de Gluck est bannie du répertoire de l'Opéra: elle est en outre la première de l'auteur d'*Orphée* exécutée à ce théâtre depuis l'incendie de la rue Lepelletier en 1875 et l'inauguration du monument construit par Charles Garnier.

L'événement a été jugé avec une bienveillance générale, les plus grands efforts ayant été faits pour cette reprise. Exécutants, décorateurs, machinistes, directeur ont été loués à l'envi; on ne pourrait en dire autant des costumiers qui, non moins que les metteurs en scène, ont commis, ceux-ci de lourds contre-sens d'interprétation, ceux-là d'énormes anachronismes. Quant aux acteurs, ils sont bien peu accoutumés à la musique du vieux maître et il n'y a rien de surprenant qu'ils n'en rendent pas toujours le sens ou la force. L'orchestre était dirigé par M. Taffanel; les principaux rôles étaient confiés à M<sup>mes</sup> Bréval, Féart, Demougeot, Vernet, Lindsay, Dubel, Vix, Agussol, et à MM. Delmas, Affre, Scaramberg, Gilly, Riddez; la danse, par M<sup>mes</sup> Zambelli, Sandrini, Hirsch, Beauvais, Mante, etc.

A l'Opéra-Comique, l'*Enfant-Roi* de M. Alfred Bruneau (sur un livret en prose d'Emile Zola) n'a eu jusqu'ici qu'un petit nombre de représentations. Et cependant, l'œuvre nouvelle de l'auteur de *Messidor*, admirablement interprétée et montée par notre seconde scène lyrique, contient de fort belles pages d'orchestre; la chute de l'*Enfant-Roi* doit-être sans nul doute attribuée à un livret fort ingrat pour le compositeur.

Les grands concerts du dimanche ont clôturé par leur séance supplémentaire du vendredi-saint en donnant l'un et l'autre un festival Wagner, avec le concours, chez M. Chevillard, de Van Dyck (actuellement comme *Gast* à l'Opéra, où il joue *Tristan*), et, chez M. Colonne, de M<sup>me</sup> Kutscherra. Les précédentes séances du Châtelet avaient été remplies par des exécutions de *Rédemption* (C. Franck) du *Requiem* et de la *Damnation* (Berlioz); le cinquième Concerto pour piano, flûte et violon (J. S. Bach), exécuté par MM. Diémer, Barrère et Firmin Touche, le concerto en ré pour violoncelle (Lalo). Au Nouveau-Théâtre, M. Chevillard a dirigé lui aussi, deux fois la *Damnation* et deux fois la IX<sup>e</sup> *Symphonie* de Beethoven. Un autre dimanche, il a donné la VIII<sup>e</sup>, accompagnée sur l'affiche de la *Fantaisie hongroise* de Liszt, jouée par M<sup>me</sup> Teresa Carreño; l'*Après-midi d'un Fanne* de Debussy, et d'une nouveauté, la *Fête du Blé* de M. Pierre Hermant sur des paroles de Verlaine.

M. Cortot, se consacre toujours aux œuvres de Liszt. A son quatrième concert il fit entendre la Si<sup>te</sup> *Elisabeth*, à peu près inconnue à Paris. Cette belle n'a évidemment pas eu le succès qu'elle mérite et que deux ou trois auditions lui feraient certainement trouver. Le public dilettante parisien a reçu depuis vingt ans une éducation trop wagnérienne qui l'empêchera d'ici quelque temps encore le rendre justice à celui qui fut si souvent, non un imitateur, mais un initiateur, et dont le caractère fut aussi grand et plus sublime encore que ses œuvres les plus belles, et les plus musicales, telle cette *Légende de Sainte-Elisabeth* qui, peut-être rappelle *Tannhäuser*, par le sujet, mais qui certainement a influencé le maître de *Parafal*. Bien dirigée par M. Alfred Cortot dont l'orchestre devient excellent, la partition de Liszt était chantée par M<sup>mes</sup> Eléonore Blanc, Hess, MM. Daraux, Borde, et des chœurs excellents (chose si rare à Paris!). Au cinquième concert on entendit le premier *Concerto brandebourgeois* de Bach, exécuté par MM. Forest (violon), Fleury (flûte), Bourbon (hautbois) et Prévost et Delevoir (trompettes), accompagnés par un double quatuor et le clavecin que tenait M. Cortot lui-même; la *Symphonie* sur un chant montagnard français, pour orchestre et piano (V. d'Indy), sous la direction de l'auteur, une exquise symphonique pour orchestre, *Vendanges* (Albert Roussel, 1<sup>re</sup> audition), la *Sulamite* (Chabrier) et les *Echos de l'Orient juïque* d'Ed. de Polignac, œuvre longue et monotone, psalmodiée sur des textes évangéliques, mais dont la première partie (*Ruine du Temple prédite*) qui se termine par un chœur *a capella* contient cependant des rythmes et ces tonalités intéressantes, empruntées à la liturgie juive. La séance du 18 mai, comprenait le *Requiem* allemand de Brahms, dont M. Cortot dirigeait la première audition à Paris; l'exécution de cette œuvre, qui n'a pas été accueillie comme elle le mérite, à une époque où les amateurs de musique commencent à se lasser ou à se disperser; l'exécution en fut

excellente, et bien faite cependant pour faire apprécier toutes les beautés de cette œuvre grandiose; les schœurs surtout furent au dessus de tout éloge; M. Cortot possède peut-être à l'heure actuelle le meilleur ensemble choral de Paris; le Requiem de Brahms était suivi par une Fantaisie en ré de M. J.-G. Ropartz.

La Société Bach, fondée par M. Gustave Bret, qui en est le chef d'orchestre, a donné sa première séance le 11 mars, avec le concours de MM. Alexandre Guilmant, Cornubert, Paul Daraux, et de M<sup>mes</sup> Landowska, Eléonore Blanc, et Georges Marty. Le programme comprenait une Sinfonia pour orgue et orchestre extraite de la 146<sup>e</sup> Cantate, un air de la Cantate pour tous les temps, le Concerto en Sol mineur pour clavecin et orchestre, la cantate Die Elenden sollen essen. Le 2<sup>e</sup> concert (20 mars) était composé de la Toccata et fugue en ut mineur, exécutée par M. Widor; la sonate en la majeur, pour piano et violon par Mlle Selva et M. Enesco, le choral O Mensch beweine dein Sünde groß, une Chaconne pour violon seul, Toccata et Fugue en ré majeur pour piano, une passacaille pour orgue. Le 12 avril enfin, on entendit les cantates Wer weiß wie nahe mir mein Ende et Weichet nur, betrübte Schatten; un Concerto en sol mineur et un Concerto à deux pianos en ut majeur. Les efforts de cette jeune société méritent d'être encouragés et nul doute qu'avec le temps elle n'arrive à une exécution meilleure des œuvres qu'elle entreprend de révéler au public parisien.

Dans un autre domaine, la Société moderne d'instruments à vent poursuit elle aussi un but louable. A son dernier concert figurait une œuvre de caractère archaïque le Bal de Béatrice d'Este dans laquelle M. Reynaldo Hahn a déployé les qualités de grâce et de distinction qui caractérisent son talent épris de choses rares et raffinées.

M. Viñes a donné, salle Erard, quatre concerts dont le premier était consacré aux vieux maîtres, de Cabezón (1510—1560) à Haydn, passant en revue les Ecoles espagnole (Cabezón, Moreno), anglaise (Byrd, Bull, Purcell), italienne (Frescobaldi, D. Scarlatti), française (de Chambonnières, F. Couperin, Rameau, Dandrieu) et allemande (Kuhnau, J. S. Bach, Haendel, Ph.-E. Bach, Haydn); le second concert, de Mozart à Chopin, comprenait entre ces deux noms, ceux de Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn et Schumann; les deux derniers, des œuvres modernes et contemporaines (Franck, Chausson, Saint-Saëns, Grieg, etc.). Rapprochons de M. Viñes, excellent pianiste, M. Jacques Thibaut qui, en compagnie de MM. R. Pugno, Gerardy (violoncelle), de Kresz (violon) et Monteux (alto) a, par deux fois rempli la salle du Nouveau-Théâtre d'un public enthousiaste qui a applaudi trois Sonates de Beethoven (op. 24, op. 30, op. 47), deux Sonates de Franck et de Grieg, et le Quintette de Franck. Le récital de M. Camille Decreus, pianiste, a pour ainsi dire révélé un jeune artiste qui jusqu'ici ne s'était guère fait qu'une modeste réputation d'accompagnateur. Par le choix de son programme qui débutait par un Prélude et Fugue de Bach-Liszt et des Variations sur BACH de Liszt, comme par la parfaite et intelligente exécution des œuvres choisies (Schumann, Chopin, Borodine, Paderewski) laissant peu de prises à une virtuosité exclusive, M. Decreus a conquis, dès son début, la partie sérieuse de son auditoire.

Le manque de place n'avait seul empêché, le mois dernier, de parler du concert organisé sous la direction de notre érudit collègue de l'IMG, M. Eugène de Bricqueville, par sa société la Couperin, à l'hôtel-de-ville de Versailles. Cette société, jeune encore, est comme un petit Conservatoire de musique ancienne; M. de Bricqueville, qui en est l'âme, a su donner à sa petite troupe, que nous espérons bientôt entendre à Paris, le style qui convient aux anciennes œuvres, qu'il fait exécuter sur d'authentiques instruments. A son programme figuraient les œuvres de Couperin, Lulli, Marais et Bernier, exécutées par MM. Guilloteau (flûte), Tournon (musette), Le Lezeq (quinton), M<sup>lle</sup> Rousseau (pardessus de viole), MM. Minsart (viole de gambe), Michaux (viole d'amour) et M<sup>lle</sup> de Bricqueville (lyre).

Le grand événement de la fin de saison a été l'exécution du Cycle beethovenien des Neuf Symphonies sous la direction de M. Félix Weingartner. Jamais il n'avait été donné au public parisien de contempler, dans son ensemble l'immortel monument de la musique moderne dirigé par un tel maître. En l'espace de huit jours, en quatre séances, M. Weingartner, à la tête de l'orchestre Colonne, a fait passer ses auditeurs par des émotions neuves, insoupçonnées de ceux-même qui croyaient avoir pénétré jusqu'au plus intime des symphonies. Qu'il s'agisse de la Première, si simple, si imprégnée encore de Mozart, de la Seconde, où déjà tout Beethoven se révèle, ou de l'héroïque Troisième, de la grandiose Ut mineur, de l'orgiasque Septième ou de la colossale Neuvième, il a su, par une interprétation toujours exacte et toujours personnelle, donner à ses musiciens, hier inconnus de lui, des traditions nouvelles, des mouvements auxquelles la coutume (ou la routine) française ne les avait pas accoutumés, et faire frissonner les assistants du génie surhumain qui l'animait lui-même pendant ces inoubliables exécutions. Aussi, quels enthousiasmes, quels applaudissements, à la fin de chaque mouvement de symphonie, quels cris de reconnaissance et de joie à l'adresse de celui qui venait de révéler dans toute sa splendeur, dans toute sa variété et sa vérité humaines, l'œuvre symphonique de Beethoven! Il est juste d'associer à ce triomphe l'orchestre entier des Concerts-Colonne, ainsi que les solistes qui eurent le grand honneur d'être conviés à ces solennités: Capet, qui interpréta le Concerto de violon, Risler, à qui fut confié celui de piano, le Quatuor vocal d'Amsterdam, qui ne parut d'ailleurs qu'à moitié, et Mme Tilly Kœnen, qui chanta l'air de concert Ah! perfido, tâche assez ingrat; car cette composition de Beethoven ne maitrise pas d'être bien surannée.

Cette manifestation unique dans les annales de la musique française ne doit pas faire oublier quelques-unes des autres manifestations particulières parmi les innombrables concerts de ces dernières semaines: et d'abord, les quatre séances annuelles de M. Risler: la première consacrée à Beethoven, la seconde où dominaient Schumann et Wagner (la Vie et l'Amour d'une Femme, la scène finale de la Götterdämmerung, chantée par Mme Brema), la troisième, avec l'Amour du Poète, chanté par M. Raimund von zur Mühlen, que terminait le Till Eulenspiegel, de Richard Strauß, transcrit par M. Risler, et la dernière, à laquelle prirent part MM. Diemer et Van Dyck, M. Capet, pendant ce temps, se consacre avec son Quatuor, à l'interprétation de Beethoven. La jeune Société Bach, sous la direction de M. Gustave Bret, poursuit vaillamment son apostolat. La Société nouvelle d'Instrumenta à vent donne deux concerts de musique de chambre; M. Louis Fleury, son chef actuel (que les Berlinoïses ont pu apprécier cet hiver), donne son concert annuel, dans lequel il fait applaudir le Concerto en ut majeur, pour flûte, harpe et piano, de Mozart (avec Mlle Sara Pestre et M. Decreux), une Sonate en fa majeur de Marcello. Mme Mysz-Gmeiner, à la salle Pleyel, donne un liederabend; M. et Mme Boucherit, donnent plusieurs concerts. Enfin, dans une soirée au Trocadéro, en commémoration de la Conférence de la Haye, l'Ecole de Chant choral, sous la direction de MM. Louis Masson et H. Radiguer, fera exécuter pour la première fois de temple universel de Berlioz (1860).

J.-G. Prod'homme.

## Vorlesungen über Musik.

Berlin. Dr. L. Hirschberg im »Verein zur Pflege hebräischer Musik«: Salomone Rossi, ein jüdischer Musiker am Hofe zu Mantua (ein Zeitgenosse Monteverdi's). Derselbe im »Verein Berliner Kaufleute und Industrieller«: »Die deutsche Gesangsballade« (mit Kompositionen von Kirnberger bis Plüddemann). — Fr. M. Schlesinger-Stephani in der »Musiksektion des Allg. deutschen Lehrerinnenvereins«

Wie kann man den musiktheoretischen Unterricht für Kinderklassen anregend gestalten? — W. Wolf im »Tonkünstlerverein«: Schiller's Beziehungen zur Musik.

**Hamburg.** Dr. M. G. Conrad im »Verein zur Förderung der Kunst«: Bayreuth und die deutsche Kultur im Lichte Schiller's.

**Kopenhagen.** Justizsekretär C. Thrane im »Studentenverein« über Weyse. — Dr. Will Behrend daselbst den einleitenden Vortrag in einem Schubert-Abend über den Komponisten.

**Leipzig.** Dr. A. Heuß in der A. von Sponer'schen Musikschule wöchentlich zwei Vorlesungen: Geschichte des deutschen Liedes.

**Lemberg.** Prof. S. Niewiadomski: Frédéric Chopin.

**Lüttich.** Vinc. d'Indy im »Cercle littéraire et artistique«: César Franck.

**Paris.** A. Pouglin zwei Vorlesungen über Bizet, Massenet, Saint-Saëns, Delibes und Paladilhe.

**Rom.** Zuliani in der »Kgl. Akademie d. hl. Cécilia« über Luigi Boccherini (zur Feier der 100. Wiederkehr seines Todestages).

### Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Sommersemester 1905.

**Freiburg** (Schweiz). Prof. Dr. P. Wagner: Haydn, Mozart und Beethoven, 3 St. Übungen in d. priesterlichen Altargesängen. — Seminar: Historisch-ästhetische Interpretation ausgewählter liturgischer Gesänge; wissenschaftliche Arbeiten.

## Nachrichten von Hochschulen, Lehranstalten und Vereinen.

**Paris.** Herr Professor André Pirro in Paris berichtet uns in einem Brief über die Aufführung älterer deutscher Musikwerke, der so allgemein interessiert, daß er hier mitgeteilt sei.

Je me permets de vous communiquer un programme qui, je l'espère, intéressera nos collègues allemands et leur montrera que l'art allemand d'autrefois, aussi bien que l'art de nos jours, est accueilli et étudié à Paris avec sympathie et admiration. C'est le programme de la conférence qui j'ai donnée le 13 avril à l'Ecole des Hautes Etudes sociales, sur les »*Collegia musica* et la musique de chambre en Allemagne au 17<sup>e</sup> siècle«.

J'ai tâché de montrer combien ces groupements musicaux qui réunissaient des musiciens de profession et des amateurs étaient importants dans l'histoire de la culture musicale et j'ai insisté aussi sur la haute signification de la superbe floraison de musique qui jaillit de l'âme allemande, après les troubles et les douleurs des années de guerre et de désolation. Les vieux maîtres de ce temps-là ont en effet une profondeur d'accent et une force pénétrante qu'ils n'ont pu trouver que dans la souffrance, et dont la réalisation n'était possible que par des artistes vraiment sincères. On sent que leur inspiration vient du cœur: ils n'ont point de vaine rhétorique, ni de développements artificiels, faits uniquement pour la virtuosité. Je trouve ces qualités à un degré éminent partout dans les airs, dont j'ai fait entendre quelques-uns, qu'ont chantés fort bien en allemand M<sup>lle</sup> Babaïan et M. J. Reder. De plus, j'avais le quatuor Luquin à ma disposition.

Voici le programme:

1. Preludium (Lieblicher Frühlingsanfang 1685 — Jakob Scheffelhant).
2. Flora meine Freude (H. Albert).
3. Air de l'opéra *Aeneas* (Meine Seel', es ist gesch'eh'n' de J. W. Franck.
4. Air de l'opéra *Aeneas* (Auf, auf, Ihr Helden) de J. W. Franck.
5. Sonate  $\times$  tirée du Fichicinium *Sacro-profanum* de H. J. V. Biber.
6. Air »Meine Seufzer« (Harmonische Freude 1697 [n° 14] — P. H. Erlebach).

7. Passo mezzo et Gigue (Epidigma harmoniae novae 1669 — Matthias Kelz).  
8. »O Traurigkeit« — X<sup>e</sup> air dans le recueil Himmlische Seelenlust (1686) de J. Fischer.

9. Polnische Sackpfeifen de J. H. Schmelzer (1630? 1680).

J'ai trouvé cette dernière pièce, écrite pour 2 violons et basse, dans un recueil manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, provenant de S. de Brossard. Ce recueil contient un assez grand nombre de pièces de Schmelzer, Cl. Abel, Rosenmüller, Kerll, Fuchs, Stoß, etc.

J'ai également trouvé à la Bibl. nat. les airs d'*Aeneas* (avec instruments), d'Erlebach, de Fischer et les pièces de Kelz. Les pièces de Scheiffelhut et Biber provenaient du recueil publié par K. Nef.

André Pirro.

## Notizen.

**Luigi Boccherini.** Am 28. Mai waren es 100 Jahre, daß Luigi Boccherini (geb. den 19. Febr. 1743 in Lucca; in Madrid starb, wo er zuerst Kammervirtuose des Infanten und später Hofkapellmeister des Königs gewesen war. Mit Boccherini starb die lange, im Laufe des 18. Jahrhunderts immer schwächer werdende Dynastie der bedeutenden italienischen Instrumentalkomponisten aus. Wohl wäre auch Boccherini nicht denkbar, hätte er die große Menge Instrumentalkompositionen für Italien zu schreiben gehabt; in seiner besten Zeit (von 1787–97) schrieb er seine Werke für König Friedrich Wilhelm II. von Preußen, von dem er den Titel eines Hofkompositors erhalten hatte. Boccherini's Hauptarbeit liegt auf dem Gebiete der Kammermusik, und hier besonders auf dem des Streichquintetts, von denen er nach den einen Angaben 125, nach anderen sogar 155 geschrieben hat. Die meisten haben doppelte Violoncellbesetzung, eine Praxis, die zu Schnbert's *C-dur*-Quintett führte, obgleich Mozart ausschließlich doppelte Bratschenbesetzung verwendet hatte. Auch die Zahl der anderen Kammermusikwerke ist sehr groß; sie übertrifft selbst die Haydn's, nämlich etwa 90 Streichquartette, 42 Klaviertrios, 54 Streichtrios, eine größere Zahl Quintette für verschiedene Instrumente (etwa 30), Sextette, Oktette, etwa 20 Sinfonien, wovon die Hälfte konzertierender Art ist (teilweise nach der Corelli-Händel-Praxis: 2 Soloviolen und Solocello), Konzerte und Sonaten, besonders auch für Violoncell, Boccherini's Hauptinstrument. Auch eine Messe, ein Stabat mater und eine Oper schrieb Boccherini.

Als Kammermusikkomponist hat sich B. in Deutschland bis auf den heutigen Tag behauptet, wenn auch nur mit einer sehr beschränkten Zahl von Quartetten, Streichquintetten und einigen anderen Werken. Die Schönheit und Reinheit seiner Musik, eine durchaus nicht uninteressante Harmonik, wirkt heute noch erfrischend, besonders da sich B. gerade in diesen Werken seine Eigenart bewahrt hat und sich nicht ohne weiteres in die Haydn'sche Schule einreihen läßt. Über B. existieren außer der ziemlich wertlosen Skizze von Schletterer (in Waldersee's Sammlung musikalischer Vorträge) hübsche Monographien von L. Picquot (1851) und D. A. Cerù (1864).

In **Kopenhagen** fand am 14.–16. Mai eine große Veranstaltung von Schnlinder-Gesangsvorträgen statt. Ein paar tausend Kinder aus allen Gegenden des Landes waren zugegen. Da das Komitee eine Einladung an die Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft nicht geschickt hat, sind wir leider außerstande, Näheres über die Veranstaltung zu berichten.

W. B.

**Leipzig.** Ed. Mörike's Gedichte sind in zwei Bänden als wohlfeile Volksausgabe im Verlage von G. J. Göschen erschienen.

**London.** The legend of Faust (see Newman article) occupied Liszt's attention for many years. The first sketches for the *Faust Symphony* were made in 1840 — at the same time as Berlioz's first attempts at his "Damnation de Faust" — and Liszt worked at them at intervals for 7 years. Then apparently he put them aside till he settled at Weimar; and the actual composition of the Faust Symphony dates from

1854, and the final chorus was added 3 years later. Liszt's other works inspired by the legend are the two episodes from Lenan's "Faust", written in the following year; the Mephisto Waltz dating from 1880; and the Mephisto Polka, from 1883— while Lina Ramann also mentions a second (manuscript) Mephisto Waltz bearing the date 1883. Liszt's Symphonic Poems mostly date from the period of his residence in Weimar. The first was "Tasso" (1849), and the Faust Symphony comes between "Festklänge" (which was the sixth) and "Orpheus" (1856), while the Dante Symphony was composed in 1855 — after the three orchestral movements of Faust, but before the final chorus. The last of the series was "Hamlet" (1858), after which Liszt devoted himself mainly to sacred music; but the "Triomphe Funèbre du Tasse" was not composed till 1868. The "Faust" and the "Dante" Symphonies in a sense form a class by themselves, if only because they are in more than one movement, but their relation to the other Poems in point of time is worth noticing. The first public performance of the Faust Symphony took place at the Festival held in honour of Schiller and Goethe at Weimar on Sept. 5th, 1857. A. K.

A definition of "*Rag-Time*" has been asked for. Briefly, it is "bad time", and its rhythmic eccentricities were recently compared by a writer who has visited the East, to the gait of a hurried mule amongst ant-hills. The comparison suggests the shocks in unexpected places which the cultured musician receives on listening to music in this immeasurably measureless measure, the musical language of the unutterably absurd. Yet being a style of speech, and one moreover that appeals to the masses, it must have sprung from a cause widely common, and it is therefore worthy of consideration. All the world knows that rag-time is a product of the American masses, but all the world does not realise that its origin is the peculiar and to the English people incorrect verbal accentuation. The average Down-Easter will say, "*I reckon there's a considerable and extraordinary difference between your circumstances and our requirements.*" Now, this strange perverse shifting of the accent is largely due to a desire on the part of the speaker to make an immediate impression, and the mannerism has become a habit. It is of course a bad form of exaggeration, and one of its results is seen in this variety of the American popular song. The distinctiveness of all national music is caused by the mode of accentuation of the language, which gives the form and idiom to the musical phrase. Rag-time is the outcome of rag-speech, a speech which preaches the gospel of force, which casts tradition, balance, beauty, elegance, and refinement to the winds, and which believes that more effect can be made by punching certain syllables into the brain of the listener. It becomes modified when allied with music, as it needs must when brought in contact with "The Heavenly Maid", and is then largely content with shifting the strong accent from the first to the second beat of the bar. A good — or as some will consider a vicious — example of this is the popular coon song, "Honey, don't leave me", by P. R. Imry. This has a "rag-time" chorus, in which the words are accentuated as follows: "Honey don't leave me, Hon-ey yon griere me; Give up your other beau". Against this there is a cross-rhythm, with a kind of halting contrapuntal ornamentation in the accompaniment, which sometimes brings a stress on to the fourth beat of the bar. The result of this irregularity and false quantity is to destroy the rhythm to an extent which often makes it difficult to say whether the music is in duple or triple measure. The musical consequence is the breaking down of symmetrical form, and the tendency is to reduce the organised structure to its component parts. The psychological effect is peculiar and difficult to describe. The phrases, being no longer presented with regular and recurrent pulsations, give rise to a sense of disorder, which, combined with the emotional expression of the music, suggests an irresponsibility and a sensation of careless jollity agreeable to the tired or vacuous brain. In this lies one of the popularity of "rag-time" with the masses. The other element is the extremely human and simple sentiment which usually pervades the coon song. F. G. W.

On 13th May, 1905, before Incorp. Soc. of Musicians, London, lecture by J. E. Borland (author of recent English version of Bach's "Ascension Oratorio, Breitkopf and Härtel), against writing for orchestral instruments on *Transposing Method*. Numerous



large illustrations and score-page facsimiles thrown on sheet by lantern, to demonstrate great complexity in modern orchestra-scores through transpositions (esp. those other than the 8ve) in wood and brass; this much more so in military- and brass-band scores. Transposition caused (a) by requirements of key-mechanism in wood, (b) by ditto of tube-harmonics in brass; it might have been added more clearly (c) by ditto of stave notation itself. Regarding "a" lecturer admitted that clarinet family must still require some transposition. Regarding "b", the following experiment, to show that brass-players habitually hit off actual notes (like a singer), rather than think of their "fundamentals" or "harmonic series": — between a brass-player and the lecturer was placed a screen, through small hole in which a month-piece only; player blowing this or that note could not see what instrument (or crook, or piston) was fitted the other side to the month-piece; lecturer then fitted in succession horns with various crooks, small cornets, large euphoniums, etc.; when notes were dictated from stave, or were struck (on pianoforte, player nearly always at once blew the note required, without knowing what instrument or crook he was using. Of course lecturer on occasion depressed unseen a necessary piston. — This lecture on the whole took too much the stand-point of the mere score-reader, too little that of execution; main object of the score is to get music played, wherefore convenience of performer must be in various ways suited; performers must be taken in congress before any such matters can be decided. Again in pointing out some "monstrosities" of transpositional notation in modern scores, lecturer overlooked stand-point of the composer and needs of individual part-writing. Thirdly, lecture was deficient constructively, in not showing exactly what lecturer wished done; though certainly it was stated, in answer to query, that horns should be written in alto clef. In point of fact, octave transposition top and bottom of a score (e. g. piccolos and doublebasses) is a necessity and quite unobjectionable; while abolition of other transpositions must bring back considerable use of C clefs for the medium. — Lecture highly interesting and useful, but lecturer a little carried away destructively by his subject.

C. M.

**Das Ritter-Quartett.** In der jetzt zur Neige gehenden Konzertsaison fand in Barmen ein Quartett statt, das wohl das Interesse weiterer Kreise in Anspruch nehmen dürfte. Es war ein Weingartner-Abend, an dem der als Dirigent unumschränkt anerkannte Komponist außer Liedern sein Streichquartett op. 24 d-moll und sein Sextett op. 38 für Klavier und Streichquintett (Kontrabaß) unter Mitwirkung des Ritter-Quartetts zur Aufführung brachte.

Das Ritter-Quartett<sup>1)</sup>, dem Programm nach zusammengesetzt aus Violine, Viola alta, Tenor- und Baßgeige, in Wirklichkeit aus Violine, einer mit einer Violin-E-Saite als fünfter Saite versehenen Bratsche, Tenorgeige und Violoncell, sollte uns eine Reorganisation des bisherigen Streichquartetts vor Augen führen. Die Zusammensetzung entspricht nun allerdings nicht ganz den Wünschen Prof. H. Ritter's, der ja seine Viola alta und eine von ihm konstruierte Baßgeige, nicht unser Violoncell verwendet wissen will. Im Prinzip aber ist doch der Idee des Reformators gemäß verfahren worden, der bekanntlich entsprechend den menschlichen Stimmen Sopran, Alt, Tenor und Baß auch für das Streichquartett vier im Klang verschiedene Instrumente vorschlägt.

Beim Anhören des Quartetts fiel zunächst die große Tonfülle und der außergewöhnlich dunkle und weiche Klangcharakter auf, doch machte sich bald ein Dominieren der beiden tieferen Instrumente, die sich namentlich auf den unteren Saiten im Klang gar zu ähnlich sind, unangenehm bemerkbar. Es ist kein richtiges Verhältnis zwischen den vier Stimmen, das Quartett ist direkt in zwei Gruppen geteilt, und es fehlt jede Verbindung zwischen den beiden oberen und den beiden unteren Stimmen. Auch klingen kleine Notenwerte in schneller Aufeinanderfolge nicht deutlich, so daß z. B. im Quartett das Allegro molto mit seinen springenden Sechzehnteln viel von seiner Wirkung verlor. Namentlich aber wirkt der weichliche und dunkle Klang

1) Die Quartett-Vereinigung ist später unter dem Namen »Neues deutsches Streichquartett« auch in Berlin aufgetreten.

auf die Dauer zu kraft- und saftlos, wie derselbe überhaupt nicht dem Charakter aller Kompositionen entspricht. Auch Weingartner erkennt dies an, er schreibt in seinem Artikel über das Ritter-Quartett, Musik IV. 9, daß die wesentlich dunklere Tonführung, »die an manchen Stellen von wundervoller Wirkung ist, den Absichten der Komponisten jedoch sicherlich nicht überall entsprechen dürfte«, und später in bezug auf sein Sextett: »der dunklere Klang der neuen Zusammenstellung kam allerdings auch diesem, im wesentlichen düster gefärbten Tonstück besonders entgegen«. Das Sextett klang überhaupt besser, da durch das Hinzutreten des Klaviers die verschiedenen Mängel teilweise verdeckt wurden, wenn auch hier wieder alle gestoßenen Sechzehntel in schnellem Tempo undeutlich und verwischt herauskamen.

Um dem neuen Streichquartett Geltung zu verschaffen, müßte erst eine neue Literatur für dasselbe entstehen, die aber bei voller Rücksichtnahme auf die dargelegten Eigenheiten dieser neuen Besetzung vielleicht sehr einseitig würde. Mit dem Vortrag der für das jetzige Quartett geschriebenen Literatur haperts doch manchmal. In dem Weingartner'schen Quartett mußte z. B. die charakteristische Bratschenvariation, um die Wirkung derselben nicht zu zerstören, der Bratsche belassen, also in die zweite Geigenstimme eingeschrieben werden, und die Tenorgeige die hier zufällig tiefliegende zweite Violine übernehmen. Ferner ist zu bedenken, daß die C-Saite der Viola ebenso wie die G-Saite der Tenorgeige von o abwärts gar nicht in Benutzung kommt.

Die bessere Besetzung ist entschieden die bisherige, nur muß dem Bratschisten ein wirklich gutes Instrument zur Verfügung stehen. Von Nutzen ist auch, wenn die zweite Geige von etwas dunklem Timbre ist, wodurch sie sich von der ersten Geige wirkungsvoll abhebt.  
Adolf Siewert.

**Rom.** Palestrina soll in seinem Geburtsort Palestrina ein Denkmal gesetzt werden. Dem Komitee gehören Don Luigi Barherini, der Fürst von Palestrina, als Vorsitzender, Perosi als Vizepräsident an.

In Rom veranstaltete die »Akademie der hl. Cäcilie« eine Gedenkfeier zu Ehren Boccherini's, in der nach dem einleitenden Vortrag Zuhani's zwei Violoncellosolonen, das Streichquartett *C-moll*, eine Triosonate *D-dur* und das Streichquintett *C-dur* zur Aufführung gelangten.

**Wien.** Endlich steht im Verlage von Breitkopf & Härtel die erste kritische Gesamtausgabe der Werke Joseph Haydn's in Aussicht. Wie notwendig und zwar rein künstlerisch eine solche ist, weiß, wer verschiedene Ausgaben besonders von Instrumentalwerken miteinander vergleicht, wobei er etwa auf verschiedene Tempobezeichnungen usw. stößt. Die dramatischen Werke sollen allerdings vorläufig nur in einer Auswahl erscheinen. Dieser Plan hat eine Wiener Musikdruckerei zu einem Gesuche durch die niederösterreichische Handelskammer veranlaßt, daß mit Rücksicht auf die bedauerlicherweise nur zu wenig beschäftigte inländische Notenstecherei die Vergabe einer derartigen Arbeit an das Ausland mit allen zu Gebote stehenden Mitteln hintangehalten werden müsse. Hiergegen wird nun auf Veranlassung des Wiener Haydnkomitees durch die Wiener »Korrespondenz Wilhelm« mitgeteilt, daß es sich hier um ein Mißverständnis handle:

»Die Anregung zu dem gedachten Unternehmen geht nämlich nicht von einem österreichischen Komitee, sondern von der Leipziger Firma Breitkopf & Härtel selbst aus, welche die Arbeit freiwillig unternommen hat, wie sie im Verlaufe des letzten halben Jahrhunderts auch die Gesamtausgaben der Klassiker der Tonkunst edierte, so insbesondere von Beethoven, Mozart und Schubert, wobei sie weitgehende Anerkennung in Österreich gefunden hat. Die Haydn-Ausgabe bildet sonach nur den Abschluß der kritischen Gesamtausgaben der Klassiker der Wiener Schule und ist infolge des Umfangs und des ungleichen künstlerischen Wertes der Werke buchhändlerisch noch schwieriger als die vorausgegangenen Editionen. Dies haben auch die angesehensten Wiener Musikalienverleger anerkannt und der Leipziger Firma ihre persönliche Unterstützung zugesagt. Angesichts dieser Schwierigkeiten der Haydn-Ausgabe darf es wohl mehr als fraglich erscheinen, ob sich im Inlande eine Verlagsanstalt gefunden hätte, welche bereit wäre, die Herausgabe dieser Werke auf eigene Gefahr zu unternehmen, wie dies die Leipziger Firma zu tun gedenkt. Zudem hat

Josef Haydn selbst den Verlag seiner *Œuvres complètes*, eine damals in bescheidenem Umfang gehaltene Sammlung, diesem ältesten Musikverlagshaus der Welt, und zwar dem Großvater des jetzigen Leiters übertragen. Um ihr Unternehmen nun in Gang zu bringen, wandte sie sich an eine Anzahl Musikverständiger, um ein Komitee zu bilden, durch welches die Mitarbeiterschaft österreichischer Kräfte und eine Unterstützung, wie sie ihren früheren Editionen zu teil geworden war, sichergestellt werden sollte. Diese Unterstützung bestünde in der Zusage der Erwerbung einer bescheidenen Anzahl von Exemplaren der Werke Haydn's in seinem Vaterlande. Schon haben sich einzelne Subskribenten gemeldet, wie der Wiener Stadtrat, der drei Exemplare bei der Verlagsanstalt gezeichnet hat. Dem Komitee scheinen deshalb genügend Gründe dafür vorzuliegen, die Erklärung des auf diesem Gebiete erprobten Verlegers, daß sein Haus sich entschlossen habe, diese Gesamtausgabe als den Schlußstein der von letzterem publizierten Klassikereditionen zu veranstalten, gutzuheißen und die Förderung dieses Unternehmens in Österreich zu empfehlen. Das Unterrichtsministerium hat einen Vertreter zu der ersten Hauptberatung des vorbereitenden Komitees lediglich zu informativen Zwecken entsendet und sieht im übrigen die Angelegenheit als eine private an, wobei das fördernde Interesse aller hierzu berufenen Kreise als wünschenswert anerkannt wurde.◀

## Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschiedener Bücher und Schriften über Musik.

**Beethoven's Briefe** in Auswahl herausgegeben von Karl Storck. In »Bücher der Weisheit und Schönheit«, herausgegeben von Freiherr von Grothuß. 8<sup>o</sup>, IX, 350 S. Stuttgart, Greiner und Pfeiffer.

Man weiß, daß Thayer die Briefe Beethoven's nicht besonders hoch einschätzte und mit ihnen, weil er vom einseitig musikalischen und biographischen Standpunkt an sie herantrat, auch nicht viel anzufangen wußte, ja sogar »die völlige Bedeutungslosigkeit der bei weitem größten Zahl derselben« hervorhebt. Daß die Briefe für die Erkenntnis des Menschen Beethoven ihren Wert haben, ist ganz unzweifelhaft, selbst wenn man bedenkt, daß Beethoven ein schlechter Briefschreiber war, weil er sich in Worten nicht gut ausdrücken konnte. Storck's Ausgabe (mit Buchschmuck von Stassen) ordnet auch den Zweck. Beethoven's eigenartige Persönlichkeit näher zu bringen, die ganze Anlage der Ausgabe unter: die Briefe sind nicht chronologisch, sondern gruppenweise geordnet, derart, daß die Briefe an Jugendfreunde, an hohe Gönner und Kunstfreunde, an Künstler, an Frauen usw. zusammengestellt sind. Für diese Briefe eignet sich eine solche Anordnung vorzüglich, das Bild über Beethoven ge-

winnt dadurch unbedingt an Kompaktheit. Auch dagegen, daß Storck die Briefe in der neuen Rechtschreibung herausgab, wird man nicht viel einwenden können; der Fachmann weiß, wie es um B.'s Orthographie bestellt war, der Laie braucht aber nicht immer an diese Schwäche erinnert zu werden. Die »Auswahl« ist immer noch reichlich ausgefallen, doch scheint dem Herausgeber einiges früher publizierte entgangen zu sein, so die von A. Schöne (Leipzig, 1867) herausgegebenen Briefe an die Gräfin Erdödy und Mag. Brauchle, unter denen sich einige finden, die ebenso gut hätten aufgenommen werden können wie die mitgeteilten. Anmerkungen sind vermieden, doch orientieren die kurzen Einleitungen zu den einzelnen Abschnitten über das Wichtigste. A. H.

**Bruneau, A.**, Die russische Musik. Übersetzt v. Max Graf. Nr. 9 von »Die Musik«, hrsg. v. R. Strauß. kl. 8<sup>o</sup>. 51 S. Berlin, Bard, Marquardt u. Co. 1905. M 1,25.

**Forchhammer, F.**, Bayreuth u. die Parsifalaufführung in Amsterdam. 59 S. gr. 8<sup>o</sup>. Berlin, Magazin-Verlag, 1905. M 1,—.

**Georgi, Edmund**, Der Führer des Pianisten. Literatur f. d. Klavierunterricht, progr. zusammengestellt. 2. wesentlich verb. u. verm. Aufl. gr. 8°. Leipzig, Pabst. M 2,—.

**Generalkatalog der Zitherliteratur.**

1. Nachtrag, enth. die neuen Erscheingn. seit Juli 1902, sowie ältere, bisher nicht aufgenommene Werke. Lex. 8°. IV u. S. 283—300 u. Verlegerliste 2 S.). Cöln, H. Vries, 1904. M 5,50.

**Hadow, W. H.**, Oxford History of Music, vol. V. The Viennese Period. Oxford, Clarendon Press, 1904. pp. 350, Demy 8vo. 15/.

The six "Oxford History" volumes can only be understood through the sentences of General Preface shown at Z. III, 108 (December, 1901); they are designed "complementary" to ordinary history assumed as mainly biographical, and regard measures at least as much as men, evolving processes at least as much as concrete results. The aim has been carried out 4 out of 6 to date, and the editor being present author more than might have been expected possible, for continuous detached generalizations are very difficult. Vol. I was the Polyphonic Period of the early Church, A. D. 330—1330, Council of Nikaia down to the Popes at Avignon, by H. E. Wooldridge, reviewed Z. III, 113; a work of patient lucidity. Vol. II will be the Succeeding Polyphonic Period, or modal counterpoint down to Palestrina, by the same. Vol. III was the Music of the XVII century, by Hubert Parry, reviewed at Z. IV, 222; a monumental monograph of sympathetic philosophy and deep harmonic insight on a subject long made a speciality. Vol. IV was the age of Bach and Handel and their contemporaries, especially the age and the contemporaries, by J. A. Fuller Maitland, reviewed at Z. IV, 356; a work of admirable research and brilliant coordination. Vol. V is the one at hand, dealing with Period dominated by the Viennese School ending with Schubert. Vol. VI will be the Romantic School stopping short of Wagner and Brahms, by the late E. Dannreuther, finished before his death. The "Oxford History" volumes are thus monographs on the tendencies of periods by a group of 6 men, each being given free scope as to proportions of fact and general reflection; they enter into no competition with either of the professed serial narrative histories, or with works of

reference; on their own ground they are an admirable epitome of suggestive remark, varying with the personality of the writer.

The present is the most essayistic of the essays yet appeared. If in passages there seem to be some preciosities of argumentation, incisiveness grows with progress of the book, and the language abounds in clever trope and simile. The whole will be very agreeable reading. A preliminary treatise shows state of taste in XVIII century; dependence on the fashionable, per-ruque period, support of patrons and emergence therefrom. A treatise on Instruments and Virtuosi. A sketch of the change from contrapuntal to harmonic, specially enlarging on C. P. E. Bach (1714—1788, and see life by Finance Minister K. H. Bitter, 1880, whose figure always bulks large with historians; "1746" by the bye at page 69, line 7, must be a misprint for 1740. Then the work discusses progress under the different general forms of opera, oratorio, symphony, quartet, song, &c. One might wish that the author's clever scalpel had dissected the question:—apart from the broad issue of *secco* versus *Spiegeler*, how musically and technically did Mozart writing 12 "Italian" operas differ from Mozart writing 5 "German" operas? Or another:—apart from the association derived from individual singers or traditional "business" of parts, what is the musical and technical meaning of Mozart's power of "individualizing" stage-characters? Author praises somewhat, but not nos judicibus enough, Spohr's oratorios, justly taken by the English to their heart, and never so beautiful as in an English cathedral. Beethoven's Masses are well told. Author is strong on the development of the instrumental forms, in which he is specially versed. But "that artistic error which is commonly known by the name of programme-music" (page 291) is too neck-and-heels a condemnation of what is an essential part of musical psychology, if a thing often travestied by non-Daedalian lay commentators *nescientes quid ferre recusant, quid valeant humeri*. Examples of author's brilliant remarks:—"The very few men whose work we can regard as final, Dante for example or Palestrina, stand outside the line of succession like a Cardinal Archbishop in a family tree; the inheritors, not the transmitters, of ancestral virtues" (page 232). "The 9th Symphony begins with an ominous murmur, like the muttering of a distant storm, which suddenly bursts in levin and thunderbolt, and battles with a fierce elemental energy from horizon to horizon" (page 299). C. M.

- Jaëll, Marie**, Die Musik u. die Psycho-Physiologie. A. d. Französischen v. Franziska Kromayer. 8°. VIII n. 144 S. Straßburg, Straßburger Druckerei n. Verlagsanstalt, 1905. # 2,—.
- 16. Jahresbericht der Mozart-Gemeinde pro 1904.** Lex. 8°. 76 S. Salzburg, E. Höllrigel, 1905. # —, 75.
- Juon, Paul**, 100 Aufgaben als Beitrag zum prakt. Studium des Kontrapunktes zusammengestellt. 8°. Berlin, Schlesinger. # 1,—.
- Kietz, Gust. Adph.**, Richard Wagner in den Jahren 1842—1849 u. 1873—1875. Erinnerungen. Aufgezeichnet v. Marie Kietz. 8°. 225 S. Dresden, C. Reißner, 1905. # 3,—.
- Kleefeld, Wilh.**, Landgraf Ernst Ludwig v. Hessen-Darmstadt n. die deutsche Oper. Eine musikhistor. Studie üb. die alte Darmstädter Hofbühne. gr. 8°. 67 S. m. 7 Taf. # 3,—.
- Kramer, O.**, The ring of the nibelung. A companion to opera goers. Being a synopsis of the four parts, with an introductory sketch, and notes on the text and music. Part 1: Rhinegold. kl. 8°. 40 S. London, A. Owen and Co.
- Krehl, St.**, Musikalische Formenlehre. 1. Teil: Die reine Formenlehre. Nendruck kl. 8°. 135 S. Sammlung Götschen, Leipzig, G. J. Götschen, 1905. # —, 80.
- Lichtwark, K.**, Praktische Harmonielehre f. Lehranstalten u. z. Selbstunterricht. 8°. VIII u. 134 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 1905. # 3,—.
- Merk, Gust.**, Allgemeine Musik- n. Harmonielehre. Ein Lehr- n. Lernbuch f. Seminare, Präparanden- u. Musikanstalten, sowie zum Selbstunterricht. 5. verb. u. erweit. Aufl. 8°. IV n. 318 S. Berlin-Gr.-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg, 1905. # 3,50.
- Militär-Musiker-Adreßbuch** für das deutsche Reich, hrsg. v. Arth. Parrhysius. 8°. 519 S. Berlin, A. Parrhysius, 1905. # 5,—.
- Mozart-Brevier**, von Friedrich Kerst. kl. 8°, 286 S., Berlin, Schnster und Löffler, 1905. # 3,—.
- Das Brevier wendet sich an einen größeren heutigen Leserkreis, weshalb oft sehr charakteristische Äußerungen fortgelassen wurden. Wer die Briefe Mozart's kennt, und diese muß jeder gelesen haben, der in Mozarts Leben einen Blick getan haben will, sowie Jahn's Biographie, dem bringt das Buch selbstverständlich nichts Neues, da die meisten Aussprüche aus den Briefen stammen, während die authentischen mündlichen auch bei Jahn zu finden sind. Dem Brevier sind sieben authentische Bilder Mozart's oder seiner Angehörigen beigegeben. A. H.
- Münzer, G.**, Wunibald Teinert, eine tragikomische Musikanten- und Kritikergeschichte. 8°. 227 S. Leipzig, Bartholf Senff, 1905. # 3,—.
- Musiol, R.**, Grundriß der Musikgeschichte. Dritte, stark vermehrte Auflage, vollständig neu bearbeitet v. Rich. Hofmann. kl. 8°. X und 412 S. 80. Bd. von Weber's illustrierten Katechismen. Leipzig, 1905. # 4,50.
- Niemann, W.**, Musik und Musiker des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart in 20 farbigen Tafeln dargestellt. Leipzig, Bartholf Senff, 1905. # 6,—.
- Prout, Ebenezer**, Das Orchester. I. Bd. Technik der Instrumente. Deutsch v. Otto Nikitits. gr. 8°. XV und 365 S. London, Augener Ltd. 1905. # 5,—.
- Rychnovsky, Ernst, Johann Friedrich Kittl.** Ein Beitrag zur Musikgeschichte Prags. Heft 1 u. 2. Prag, 1904.
- Bietet eine gründliche biographische Studie über Kittl (1809—68), der als Direktor des Prager Konservatoriums eine verdienstvolle Tätigkeit entfaltet hat. Leider macht die Arbeit nicht den Eindruck, den sie ihrer ganzen Anlage gemäß machen könnte, da sie Kittl's Lebensgang nur bis zum Jahre 1848 verfolgt und auch nur seine früheren Kompositionen einer Besprechung unterzieht. Es wird also der letzte Teil dieser Biographie abzuwarten sein, ehe man den Stoff überschauen kann.

Über die Anfänge des Prager Konservatoriums und das musikalische Leben in Prag in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts enthalten die vorliegenden Hefte wertvolle Aufschlüsse H. Leichtentritt.

**Wagemann, J. H., Lilli Lehmann's Geheimnis der Stimmbänder.** »Moderne Gesanglehrer I« 8°. 98 S. Berlin W. 15, Johannes Rade, 1905. # 3,—.

**Wagner, Peter, Einführung in die Gregorianischen Melodien. I. Teil: Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters. Zweite Auflage.** Freiburg (Schweiz), Universitäts-Buchhandlung (B. Veith), 1901. XI u. 344 S. 8°. # 6,—.

II. Teil: Neumenkunde. Paläographie des gregorianischen Gesanges. Nach den Quellen dargestellt und an zahlreichen Faksimiles aus den mittelalterlichen Handschriften veranschaulicht. Erschienen als Fasc. VI der neuen Folge der *Collectanea Friburgensia*. Veröffentlichungen der Universität Freiburg (Schweiz). Freiburg (Schweiz), Kommissionsverlag der Universitäts-Buchhandlung (O. Gschwend), 1905. XVI u. 356 S. 8°. # 10,—.

Als 1895 Wagner's Einführung in die gregorianischen Melodien zum erstenmal erschien, konnte man das Werk als ein trefflich geschriebenes Handbuch freudig begrüßen, wenn es auch eigentlich, abgesehen von seinem formalen Teile, keine neuen Wegging und keine neuen Ergebnisse darbot. Wie emsig der Verf. aber weiter gestrebt, wie er sich bemüht hat, alles selbst forschend zu durchdringen, das zeigt aufs deutlichste jede Seite der zweiten Auflage seines Werkes, das nunmehr auf eine breite Basis gestellt worden ist. Der erste Band behandelt Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, der zweite bietet eine Paläographie des gregorianischen Gesanges dar, ein dritter wird sich mit der Formenlehre und der Theorie des *cantus planus* beschäftigen. Was dem Wagner'schen Werke zu besonderem Werte verhilft, ist das enge Zusammengehen mit der Geschichte der Liturgie. Kenntnisse über die Entwicklung der liturgischen Formen, die man sich bisher mühevoll zusammensuchen mußte, liegen hier mit lite-

rarischen und liturgisch-musikalischen verschmolzen bequem vor und lassen letztere in ganz neuem Lichte erstrahlen. Jetzt erkennt man, von welch einschneidender Bedeutung für die musikalische Faktur der einzelnen Formen ihre liturgische Stellung war, wie die Technik davon abhing, ob der Text einem einzelnen Liturgen oder Sänger, dem Chöre der Kleriker oder Sänger zuhiel.

Es würde zu weit führen, wollte ich die Ergebnisse der Untersuchungen hier alle vorlegen. Es möge der allgemeine Hinweis genügen, daß Verf. im ersten Bande die Formen der Messe und des officium einzeln bespricht und ihren Entwicklungsgang vom ersten Auftauchen bis zum Ausgange des Mittelalters verfolgt. Nur einige wichtige neue Ergebnisse seien besonders herausgehoben. Daraus gelangen ist W.'s Beweisführung für die Organisation des abendländischen liturgischen Gesanges durch Gregor I., treffend die Charakterisierung der einzelnen Liturgien. In das Gebiet der Legende verweist er die Geschichte von der Gründung der St. Galler Sängerschule durch Romanus. Vielmehr will er sie als eine Tochtergründung der Metzzer Schule angesehen wissen. Die Form der Sequenz führt er auf byzantinischen Einfluß zurück. Neben den Alleluja-Jubilen vermutet er unter andern auch byzantinische Melodien als Vorlagen der Sequenzen. Auch der Gedanke Iso's, jeder Silbe nur einen Ton zuzumessen, sei aus der byzantinischen Hymnenmusik herzuleiten. Im *tractus* vermutet W. Reste des ursprünglichen Gradualpsalms.

Einen Nachteil hat der erste Teil der Einführung gegenüber seiner ursprünglichen Fassung: die Anschaulichkeit hat entschieden gelitten unter dem gänzlichen Mangel von Beispielen. Wie instruktiv wirkten z. B. nicht in der ersten Auflage die wenigen Noten des Alleluja-Jubels, aus dem man die Sequenz *Christum hunc diem jocundum* sich entwickeln sah. Was aber Verf. hier an Anschaulichkeit eingebüßt hat, das hat er im zweiten Teile reichlich gewonnen. Mit ihm ist der deutschen Musikliteratur das bisher fehlende anschauliche Werk über Neumenkunde beschert worden. Eine Fülle trefflich ausgewählter und wohlgelegener Faksimiles beleben und vertiefen die im Text niedergelegte Lehre. Mit besonderer Absicht bevorzugt Verf. Beispiele aus deutschen Choralhandschriften, welche seinem Urteile nach zu Unrecht den italienischen und französischen nachgestellt würden.

Die verschiedenen Gesangstonschriften sind aufs klarste entwickelt. Kaum je wandelt Verf. in ausgetretenen Geleisen, überall fördert er wichtige Ergebnisse zutage. Neu ist der Hinweis auf die dem Apostroph

ähnlichen Hakenneumen, welche den Akzentneumen gegenübertraten und Verzierungen bezeichnen, wertvoll der Nachweis kleinerer Intervalle als das des Halbtons. Durch Ornamentneumen zum Ausdruck gebracht, fallen sie später der Diastematie, die den gregorianischen Gesang diatonisiert und von orientalischen Reminiszenzen befreit, zum Opfer. Mit allem Nachdruck weist W. darauf hin, daß die Neumen nur die Zahl der Töne, ihre Gruppenbildung und den allgemeinen Verlauf der Melodie enthüllen, von einigen Anhalten wie *Bistropa*, *Tristropa*, *Pressus*, *Trigon* abgesehen aber der tonlichen Bedeutung entbehren. Wir erfahren aus den Neumen, ob die Melodie steigt oder fällt, nicht aber um wieviel. Über alle Zweifel half erst die Unterweisung des mit der Tradition in lebendigem Zusammenhang stehenden melodiekundigen Chorführers hinweg. Lehrreich sind die Interpretationen linienloser Neumendekmalen, denen meist eine spätere auf Linien gesetzte, die Intervalle fest bestimmende Fassung gegenübergestellt wird. Nur die komparative Methode hält W. für die Lesung der Neumendekmalen ersprießlich.

Eine neue Anschauung vertritt Wagner der St. Galler Tradition gegenüber. Er weist die Meinung, daß die deutsche Neumengeschichte von St. Gallen ihren Ausgang nehme, zurück und vermutet, gestützt auf die Missionsgeschichte und auf den Leipziger Kodex 169 vielmehr den Einfluß irischer und angelsächsischer Praxis. Der St. Galler Kirchengesang hat sich nach dem Zeugnis eines Anonymus von jenem Rom unterschieden. Der Handschriftenvergleich lehrt die Übereinstimmung der Melodien in tonlicher Beziehung, nur ihre Vortragsweise kann also in St. Gallen im Gegensatz zur gesamten lateinischen Überlieferung verändert worden sein.

Die Neumenschrift ist nach Wagner ursprünglich rhythmisch indifferent. Erst später suchte man ihr auf französischem und deutschem Boden rhythmische Bedeutung zu geben. Ein höchst wichtiges, aus dem 10. Jahrhundert stammendes Zeugnis dieser Bestrebung, einen Traktat deutscher Provenienz aus der Vaticana, veröffentlicht W. zum erstenmal. In ihm wird eine systematische Darstellung der rhythmischen Bedeutung der Neumen gegeben, die antike Metrik macht ihren Einfluß geltend. Die virga wird wie das breite punctum mit der longa identifiziert, das gewöhnliche punctum mit der brevis. Die rhythmischen Ausführungen Guido's (*Micrologus* cap. 15) nur auf metrische Texte zu beziehen, erscheint mir unzulässig.

Aus den vielen Versuchen, Melodien mit Hilfe von Buchstaben ihrer tonlichen

Bedeutung nach zu fixieren, beziehungsweise die Neumen in dieser Richtung leistungsfähig zu machen, seien hier nur zwei besonders berührt: die sogenannten Romanus-Buchstaben und die Notierungsweise des Hermannus Contractus. Wagner erkennt in den Romanus-Buchstaben, die sich außer in St. Gallen auch in Handschriften von Metz, Laon, Jumièges nachweisen lassen, einen Niederschlag byzantinischer Praktiken. Bei Darlegung der Buchstabennotation des Hermannus Contractus sind dem Verf. einige Ungenauigkeiten untergelaufen. Hermann gibt für die Oktave keine Bezeichnung. Wollte er dieses Intervall aber darstellen, so gebrauchte er sicherlich nicht *Ad*, wie Wagner angibt, sondern *Id* (oder *Id*). In der Münchener Handschrift 14965a bedeuten die Buchstaben, welche mit den Neumen in Verbindung treten, eine Weiterentwicklung des Notierungssystems Hermann's. Die Doppelbuchstaben sind vermieden; die kleine Terz wird durch ein rundes *s* gegenüber der Bezeichnung des Halbtons mit einem langen *f*, die große Terz durch ein kleines *d* (nicht *z*, wie Wagner lehrt) gegenüber dem großen *D* der Quarte ausgedrückt. Ganzton und Quinte tragen die Hermann'sche Bezeichnung.

Erste Versuche einer diastematischen Anordnung der Neumen glaubt Wagner in fränkischen Handschriften des 10. Jahrhunderts, die frühesten deutlichen Beispiele in langobardischen Handschriften aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts zu erkennen. Ans letzteren erschließt er die wichtige Tatsache, daß die virga stets bei steigender, das punctum bei fallender Melodie gesetzt ist, und daß das breite punctum zur Anwendung gelangt, wenn die Stimme auf gleicher Tonhöhe verharret. Eine erste auftretende Linie erlhielt nicht, wie allgemein angenommen wird, einen bestimmten Platz im System zugewiesen. Aus der »Paléographie musicale« erhellt vielmehr, daß sie bald für *d*, bald für *f, g, a*, Geltung hat und in dieser Anwendung noch bis ins 14. Jahrhundert zu verfolgen ist, trotz der Neuregungen Guido's. Der Gebrauch von Linie und Zwischenraum wird zuerst 986 in einer Chronik des Klosters Corbie erwähnt, theoretisch erörtert aber zuerst durch Guido von Arezzo in seinen »Regulae rhythmicæ«. W. weist auf den bedeutenden, aus dieser Vervollkommenheit der Notation entspringenden Gewinn: Das Gedächtnis, der bisherige Träger der Tradition, wird entlastet, ein jeder Sänger wird in den Stand gesetzt, die Intervalle von den Notenzeilen abzulesen.

So könnte ich an Hand des Wagner'schen Buches noch eine Fülle neuer Er-

gebnisse aufweisen. Ich könnte vor allem die Reformen der Zisterzienser, Dominikaner und Franziskaner — interessante Kapitel der Choralgeschichte, die hier ihre erste Behandlung gefunden haben — berühren. Indes möge man dies alles bei Wagner selbst nachlesen; keinem denkenden Musiker wird das Studium des Werkes erspart bleiben, das in Wirklichkeit das ist, was der Titel verspricht, eine treffliche »Einführung in die gregorianischen Melodien«, in jene Musik, welche eine der Urquellen unserer heutigen Musik darstellt. Möge des Verf.s fleißige Arbeit reiche Früchte tragen.

Johannes Wolf.

**Waldeck, Karl**, Komponist u. Domkapellmeister in Linz. † den 25. März 1905. gr. 8°. 15 S. m. Bildnis. Linz, E. Mareis, 1905. # —, 40.

**Weinmann, Carl**, Hymnarium Parisiense. Das Hymnar der Zisterzienser-Abtei Pairis im Elsaß. Aus zwei Codices des 12. und 13. Jahrhunderts herausgegeben. Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz) Heft II. Regensburg, Coppenrath, 1905. VIII u. 72 S. 8°. mit einem Faksimile. # 2,80.

Bekanntlich machten die arg verderbten Choralbücher der Zisterzienser eine Reform nötig, welche dem heiligen Bernhard übertragen wurde. Unterstützt von Wilhelm von Rievaulx und Vitus von Cherlieu setzt seine Arbeit bald nach 1134 ein. Das Normalbuch, in welchem die Ergebnisse der Reform niedergelegt wurden, hat sich in der Stadtbibliothek Dijon fragmentarisch erhalten. Einen der fehlenden fünf letzten Teile, das Hymnarium, sucht Weinmann

an der Hand zweier aus dem 12. u. 13. Jahrhundert stammenden Codices des Zisterzienser Klosters Pairis, welche jetzt in Colmar bewahrt werden, zu ergänzen. In der dem Neudruck vorangehenden Abhandlung, welche eine ganze Reihe interessanter Untersuchungen darbietet, weist er unter anderem nach, daß die Zisterzienser sich im Hymnengesange im wesentlichen auf die Mailänder Praxis stützten, daneben aber auch eigene Wege gingen und eine ganze Reihe von Hymnenmelodien besaßen, die anderwärts nicht nachweisbar sind — kraftvolle, melismatisch reich entwickelte und weit angespannene Weisen, die ihrem Schöpfer Ehre machen. Weiter zeigt er, daß die Hymnen der Ambitustheorie des Mittelalters nicht gehorchen und daß sie zum Teil quantifizierend, zum Teil akzentuierend vortragen wurden. Daß die quantifizierenden sich einem strengen Takte nicht fügen, gehe aus der Nichtbeachtung der Elision aufs deutlichste hervor. Die Neuauflage der 60 Hymnen verdient Anerkennung.

Johannes Wolf.

**Wimmersdorf, W.**, Oper oder Drama? Die Notwendigkeit des Niederganges der Oper. gr. 8°. 41 S. Rostock i. M., C. J. E. Volckmann, 1905. # 1,—.

**Wolf, Hugo**, Briefe an Oskar Grobe. Im Auftrage des Hngo Wolf-Vereins in Wien hrsg. v. Heimir Werner. 8°. 316 S. Berlin, S. Fischer, 1905. # 5,—.

**Zumpe, Hermann**, Persönliche Erinnerungen nebst Mitteilungen aus seinen Tagebuchblättern und Briefen. Mit Geleitwort von E. von Possart. Mit Porträtgravüre. gr. 8°. kart. München, Beck, 1905. # 5,—.

## Besprechung von Musikalien.

**Orlando di Lasso**. Sämtliche Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Bd. XVI. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Einzelpreis # 20,—. Kompositionen mit französischem Text, Teil 3. Herausgegeben von Adolf Sandberger.

Der vorliegende, neueste Band der Ge-

samtausgabe enthält den dritten Teil der Kompositionen mit französischem Text, im ganzen 42 Kompositionen. Es sind zum weitans größten Teil weltliche Stücke, nach Dichtungen von Ronsard und Marot vorwiegend, dann von Villon, dn Bellay, de Magny; auch ungenannte Dichter sind vertreten. Dieser Band mit zwei schon früher erschienenen bringt Lasso's Kompositionen auf französische Texte zum Ende.



Was diese Kompositionen ganz besonders interessant macht, ist der Umstand, daß in ihnen eine eigene Gattung zur höchsten Vollendung gebracht wird, die ganz verschieden ist, sowohl vom italienischen Madrigal, wie vom deutschen Lied: die französische *chanson*, ein Gebilde voller *verve*, Witz, Anmut und liebenswürdiger Schalkhaftigkeit. Nirgends in der alten Vokalmusik finden sich so lebendige Rhythmen, ein so sprudelndes *parlando*, eine solche Zierlichkeit in einzelnen Zügen und in der ganzen Form überhaupt, wie in der französischen *chanson* zur Zeit ihrer vollen Blüte. An Jannequin und dessen Kreis knüpft Lasso an und bringt die Gattung auf den höchsten Punkt, den sie überhaupt erreicht hat. Man könnte mit ihr am ehesten die italienische Villanella vergleichen, doch steht diese an Feinheit der Ansbearbeitung beträchtlich hinter der *chanson* zurück, wenigstens hinter der des Jannequin und Lasso. Die Gattung ist auch dadurch besonders merkwürdig, daß sie aus einer echten Poesie heraus erblühte, was beim italienischen Madrigal und beim deutschen Lied durchaus nicht im gleichen Maße zutrifft. Ronsard, Marot, der Dichterkreis der französischen Renaissance schufen eine Fülle prächtiger poetischer Gehilde, die den Musikern eine neue Aufgabe stellten: ein so ansehnlicher Frohsinn, solche Freude am Leben, eine so kräftige und doch zarte Erotik spricht weder aus der italienischen, noch der deutschen Dichtung der Zeit. Die treuherrliche Biederkeit, mitunter Derbheit und Ungelenkheit der deutschen Lyrik, die übernehmende italienische Weise, die gezielte Schläferpöesie der Italiener sind wesensverschieden von dieser französischen Lyrik, die gleichsam zwischen beiden steht. Kein Wunder, daß Musiker von den Fähigkeiten eines Jannequin und Lasso eine ganz neue Gattung so hoch bringen konnten. Die erstaunliche Universalität des Lasso zeigt sich auch hier wiederum. Er singt französische Lieder, als wäre er in Frankreich geboren und erzogen, als hätte er sein ganzes Leben in Paris zugebracht. Die meisten der Lieder dieses Bandes sind entzückende Stücke, die auch heutzutage ihre Anmut und Frische noch in sich tragen. Auf Form und Aufbau hin betrachtet, weisen sie nach verschiedenen Richtungen hin. Da

findet sich die leicht gefügte Villanella (z. B. III, 19: »Mais qui pourrait être celui« für 3 Stimmen, als Strophenlied). In anderen Stücken kommt der Refrain zu besonderer Geltung; es liegt hier eine ganz ähnliche Form vor, wie sie Sweelinck in seiner »Rozette«, um nur dies etwas bekanntere Beispiel vergleichsweise zu nennen, angewendet hat. Derart ist z. B. II, 13 mit dem Refrain »Frère Lubin le fera hien«. Andere Stücke sind ganz in der Art des italienischen Madrigals geschrieben. Derart sind hauptsächlich einige Liebesklagen (II, 7 und 16; IV, 4); sie gehören zu den schönsten Stücken des Bandes. Wieder andere, nicht gerade zahlreiche, sind geistliche Stücke in Motettenart; unter diesen sind hervorragend wertvoll: »Père qui habite les cieux« und »A toi je crie« (III, 10 und 11). Auch ein Psalmfragment über einen *canto firmis* findet sich (IV, 1). Die meisten Stücke sind 6stimmig, etliche 4, 6 und 8stimmige Stücke, ein 3stimmiges sind dazwischen geschoben. Die beiden 8stimmigen Stücke, als »Dialogue« bezeichnet, sind für zwei 4stimmige Chöre gesetzt. Das eine ist ein Zwiegespräch zwischen Charon und dem Schatten eines durch Liebesgram gestorbenen. Prächtig sind darin die ruhigen Fragen und Antworten des Charon den erregten Bitten des anderen gegenübergestellt. Schließlich sind zu nennen diejenigen Stücke, die für die Art der französischen *chanson* ganz besonders typisch sind. Solche sind z. B. das schon genannte humorvolle »Frère Lubin« von Marot, das auf seine Deklamation gestellte »Parens sans amis« (II, 8). Marot's »Bon jour« mit zweimaligem Refrain, das von lebendigen Rhythmen durchzogene: »Las, je n'irai plus jouer au bois«. Textlich, wie melodisch erinnert an volkstümliche Lieder das Stück: »Dessus le marché d'Arras«, wie überhaupt manchmal Anklänge an Volksmelodien sich nachweisen lassen (s. darüber Sandberger's Vorrede). Es kann freilich hier nicht die Rede sein von einer Verarbeitung in dem Sinne, in dem man beim deutschen mehrstimmigen Lied davon sprechen kann. Die allerschönsten Beispiele der *chanson* finden sich allerdings nicht in diesem Band, sondern in den Bänden 12 und 14 der Gesamtausgabe.

H. Leichtentritt.

# Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von Walter Niemann.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49 u. H. 3, S. 135.

## Neue Zeitschriften:

**LZ** Literarisches Zentralblatt, Leipzig, Avenarius.  
**MMir** Musikwissenschaftl. Mir.

**DAMZ** Deutsche Armee-Musikzeitung, Frankfurt a. M.

**Anonym.** War Schiller musikalisch? NMZ 26, 15. — Schiller's Musikästhetik, NMZ 26, 15. — Musikalische Ausstattung der Bühnenwerke Schiller's, NMZ 26, 15. — Schiller und das Melodram, NMZ 26, 15. — Fr. Schiller u. R. Wagner, NMZ 26, 15. — Schiller und die ethische Macht der Tonkunst, NMZ 26, 15. — Aino Aokté, Die Woche, Berlin, 7, 17/18. — O. Ringholz, Geschichte des Benediktinerstiftes Einsiedeln, I. Ztschr. f. Gesch. d. Oberrheins 20, 2. — Beethoven and Scarlatti, The Athenaeum, London, No. 4044/45. — J. W. Lyra, D. M. Luther's deutsche Messe (Bespr.), LZ 56, 21. — Hym-Tunes derived from Weber, MT 61, 747. — Congresso di Musica Sacra 6, 7 e 8 Giugno 1905 (Turin). Santa Cecilia, Torino, M. Capra, 6, 10/11. — Les assises musicales religieuses de Clermont-Ferrand 14, 15 et 16 Juin 1905, TSG 11, 3. — Was sagen die Autoritäten über die Schönheit des Choralen? GBo 22, 5. — Zum Verständnis der päpstlichen Instruktion über Kirchenmusik, KVS 19, 3/4. — Neuere römische Dekrete und Entscheidungen über Kirchenmusik, KVS 19, 3/4. — Heilige Messe und protestantische Liturgie, GBo. 22, 4. — Die Murhard'sche Bibliothek in Kassel, Hessenland, Kassel, 19, 7/8. — Aldo Antonietti Violinist, MSt Vol. 23, 591. — Hermann Rohlfing, ZfI 25, 21. — Zum 70. Geburtstag und 50jähr. Berufsjubiläum Ludwig Bösendorfer's, ZfI 25, 22. — J. Lewis Browne, MC 25, 1311. — P. Cornelius über Franz Liszt, SMZ 45, 17. — Theodor Walter, ZfI 25, 24. — Max Jentsch, I. 28, 16 ff. Manuel Garcia Centenarian, Et 23, 5. — Patrick J. Healy, The Musician, Boston, Oliver Pitson Cy., Vol. 10, 5. — Wagneriana (Briefe Valleysre's über Wagner's »Tannhäuser«), GM 51, 21. — Nina Pacius, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1, 9. — Ett sommarhem af Pacius. Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1, 9. — Bruno Aspelin, SMT 25, 9. — Om sängkonst och den utbildade röstens värd, SMT 25, 9. — Über die Korsakow-Affäre, RMG 1905, 14—17. — R. Wagner im Lichte der Kritik seiner Zeit, DAMZ 1, 7. — Das Ballet, RMZ 6, 9. — Eine Krisis in d. Pianoforteindustrie, ZfI 25, 21. — Or-

ganaria. (Daranter: I. Anweisung des Ministers zur Aufstellung der Entwürfe u. Anschläge für Orgelhauten) MS 38, 5. — Zivilmusiker u. Militärmusiker, DAMZ 1, 6. — A budapesti ev. ref. templon organaja, Z 19, 11. — As Országos Zeneművészeti eszméjéhez, Z 19, 9. — E. Witte, Das Problem des Tragischen bei Nietzsche, Halle 1904. (Bespr.), LZ 56, 19. — Das Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1904, Bespr. NMZ 26, 14. — Zur »Parsifal«-Aufführung in Amsterdam (Abdruck der auf die an die deutschen Theaterintendanturen gesandten Bitten um Verbot einer Mitwirkung ihrer Bühnensänger an jener Aufführung eingelauf. Antworten, Deutsche Wochenzeitung f. Niederlande und Belgien, 13, 17. — »Oriana« (Idylle v. P. E. Pavolini u. E. Aruch, Musik v. E. Del Valle de Paz, Textabdruck), NM. 10, 112. — Danske Kunstnare om (I. B. E.) Hartmann, Illustreret Tidende, Kopenhagen 1905, 33.

**A.**, M. Verordnung des kgl. sächs. Landeskonsistoriums, Orgelhauten betr. v. 21. Febr. 1905, ZfI 25, 21.

**Adler, G.** Sokotris-Musik, D. H. Müller's Die Mehri- und Sokotrisprache II. (Südarabische Expedition der kais. Akademie d. Wissenschaften, Bd. VI, 1905, April).

**Andersson, O.** Ur Pacius hrefsamling (Brieft an Pacius und seinen Vater von Spohr u. Hauptmann), Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1, 9 ff.

— Några anteckningar rörande Pacius' ankomst till Finland och hans första konserter. Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1, 9.

**Andrae, Aug. O. Reuter,** Der Chor in der französischen Tragödie. (Bespr.) Neue philologische Rundschau, Gotha 1905, Nr. 8.

**Antcliffe, H.** Elgar and Strauß, MMR. 35, 413.

**Arakiew, D.** Kaukasische Musikinstrumente im Museum des Moskauer Konservatoriums, RMG 1905, 12.

**Arend, M.** Gluck's Orpheus in Dresden. BfHK 9, 8.

**Argus.** L'opera nuova di Pietro Mascagni (Amica), NM 10, 111.

**B.** Berlioz als Verehrer Schiller's, NMZ 26, 15.

- B., A. Un nouveau livre sur les neumes (Neumenkunde). Santa Cecilia, Torino, M. Capra, 6, 10 11.
- B., J. De Roeping der Militaire Muziek, naar Kapitein J. C. Lusztig, MB. 20, 18.
- Hoe Wagner de »Walküre« componeerde, MB 20, 19.
- B., M. Deutschlands Außenhandel in Musikinstrumenten im ersten Quartal 1905, ZfI 25, 24.
- B., R. Bis orat, qui centet, GBo 22, 5.
- Barini, G. H. Berlioz, Große Instrumentationslehre. — Ch. M. Widor, Die Technik des modernen Orchesters. (Bespr.), La Cultura di Ruggero Bonghi, Rom, 24, 4.
- Baroni, J. M. La lirica musicale di Pietro Metastasio, RMI 12, 2.
- Batka, R. Die Musik der Japaner (mit Bespr. v. R. Dittrichs »Nippon Gakufu« und H. Riemann's »Chines. u. japanes. Melodien« f. Piano u. Violine), Bohemia, Prag 1905, 11. Mai, Beil.
- Schiller und die Musik, KW 18, 15.
- Baughan, E. A. The profession and the art of music. Et. 23, 5.
- Behrend, Will. I. P. E. Hartmann, Illustriert Tidende. Kopenhagen 1905, 33.
- Bernhard, O. Arnold Mendelssohn, KW 18, 13.
- Bernstein, Nic. D. Ein unbekanntes Opernprojekt Anton Rubinstein's, MMir. 1095, 12.
- Die Musik zur Zeit der ersten französischen Revolution (Forts.), MMir 1905, 16.
- Bertini, P. Il centenario di Manuel Garcia, NM 10, 111.
- Adelina Patti, NM 10, 112.
- Bleke, Th. The teacher's allies. Et 23, 5.
- Bleechke, J. Schiller's Dramen in der Musik, DAMZ 1, 5 ff.
- Kompositionen Schiller'scher Gedichte, NMZ 26, 15.
- Instrumentalwerke zur Schillerfeier, DMZ, 36, 18.
- Schiller's musikalische Freunde, DMZ 36, 20 f.
- Friedr. v. Schiller und die Musik, SH 45, 16 17.
- Schiller's Gedichte in der Musik, NZfM 72, 19.
- Blüthgen, V. Der Tanz der Znkunft. Deutsche Monatschrift (Lohmeyer) 4, 7.
- Bohn, P. Peter Wagner, Paläographie des gregorianischen Gesanges. (Ausf. Bespr.), GBl 30, 5.
- Bordée, Ch. Les chœurs d'Esther et d'Athalie par J. B. Moreau, TSG 11, 3.
- A. Schweitzer. J. S. Bach, le musicien-poète. (Ausf. Bespr.), TSG 11, 3.
- Bouyer, R. Le secret de Beethoven: Lettres d'amour et feuilles au vent, IV, M 71, 17.
- Bowden, W. J. Will. Faulkes organist and composer, MSt Vol. 23, 593.
- Bradley, O. William Shakespeare, The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy., Vol. 10, 5.
- Braungart, R. Die Schaubühne der Zukunft, RMZ 6, 9.
- Brieger-Wasservogel, L. Antonio Salieri, RMZ 6, 10.
- Broekhoven, J. A. The tone producing functions of the vocal organs, MC 25, 1311 ff.
- Burlingame-Hill, E. Reality and poetry, The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy., Vol. 10, 5.
- Sergei Rachmaninoff, Et 23, 5.
- Buech, Ed., nach Tohner, P. P. Die Zisterzienserabtei-Kirche zu Lilienfeld in Niederösterreich, ZfI 25, 23.
- C. Alessandro Scarlatti, MMR 35, 413.
- C., H. de. Le Festival Beethoven à Paris, GM 51, 20.
- Carnot, M. Hohenrätiens Volkslied. Schweizerische Rundschau, 5, 1 3.
- Casson, Th. The pedal organ: its history, design and control, MSt. 23, 590 ff.
- Cecil, G. Temperament in singers, Et 23, 5.
- Conrat, H. Die Familie Garcia, BW. 7, 13.
- Cooke, J. Fr. The greet music schools of London and the English system of examinations in music (Albert Hall), Et 23, 5.
- Cursch-Bühren, F. Th. Justus Wilh. Lyra, SH 45, 18.
- Curson, H. de. Au temps d'Armide\*, GM 51, 18.
- L'ancien théâtre italien à Paris, GM 51, 18 ff.
- Darkow, M. Stephen C. Foster und das amerikanische Volkslied, Mk 4, 16.
- Davidson, J. A. Joh. Brahms, MSt Vol. 23, 592.
- Debay, V. Armide a l'Opéra, CMu 8, 9.
- »La Cabrera« (Auff. d. Oper v. G. Dupont in Paris), CMu 8, 10.
- Adriana Lecouvreur (Cilea), Siberia (Giordano), CMu 8, 10.
- Dechevrena, A. Risposta a Giulio Bas (Rassegna Gregoriana, 1905, 3/4 über sein Werk »Le rythme grégorien«, réponse à Mr. Pierre Aubry, Santa Cecilia, Torino, M. Capra, 6, 10/11.
- Diehl, W. Geschichtliche Erinnerungen zur Organistenfrage, MSfG 10, 5.
- Dietz, M. Schiller-Sinfonien, NMZ 26, 15.
- Dotted Crotchet. Durham Cathedral, MT 61, 747.
- Draa, Chas. C. Suggestions for young teachers, Et 23, 5.
- Elson, L. C. Coleridge-Taylor and his new book (24 Negro-Melodies), The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy., Vol. 10, 5.

- Some curious musical dictionaries, Et 23, 5.
- Ertel, P.** Eine öffentliche Volksversammlung (Verein Berliner Musiker, 20. Apr.), DMZ 36, 17.
- Finck, H. T.** Bedeutende amerikanische Komponisten, Mk 4, 16.
- Fischer, G.** Neue Bülow-Briefe. (Bespr.), RMZ 6, 9.
- Fleury, A.** Les plus anciens manuscrits et les deux écoles grégoriennes. Etudes, Revue fondée en 1856 par les pères de la compagnie de Jésus, Paris 1905, Bd. 102, S. 668 ff., 814 ff.
- Flodin, K.** Fredrik Pacius, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1, 9.
- Francke, A. H.** Musikalische Studien in Westtibet, Ztschr. d. deutsch. Morgenländ. Gesellschaft, Bd. 59, S. 91—104, Leipzig 1905.
- Friedlaender, M.** Kompositionen zu Schiller's Werken, Deutsche Rundschau. Berlin 31, 8.
- Furuhjelm, Er.** Sibelins' musik till «Pelléas och Mélisande», Finsk Musikrevy, Helsingfors 1905, 15. Apr.
- G.** Der Papstmarsch und die päpstliche Entrée, KVS. 19, 3/4.
- G.. A. G.** En blick på vart musiklif, Finsk Musikrevy, Helsingfors 1905, Nr. 6.
- Till series af Paciusminnen, Finsk Musikrevy, Helsingfors 1, 9.
- Garme, J. H.** Kritik, Kritik-op-Kritiek en Kritik-op-Kritiek-op-Kritiek, WvM 12, 18.
- Gates, W. Fr.** Muscular preparation for pianoforte technic, Et 23, 5.
- Genike, R.** Die Geschichte des Klaviers, RMG 1905, 13—17.
- Gietmann, G.** Un piccolo trattatello sul canto ecclesiastico in un manuscritto del secolo X—XI, Santa Cecilia, Torino, M. Capra 6, 11.
- Goetschius, P.** Art and dilettantism, Et 23, 5.
- Golther, W.** Schiller und Wagner, Bayreuther Betrachtungen, Mk 4, 15.
- Goodnough, M. A.** Pianoforte effects, Et 23, 5.
- Goulet, A.** «La Cabrera» (Auff. d. Oper v. G. Dupont in Paris), GM 51, 20.
- Grove, G.** The first Symphony of Brahms, op. 68, MT 61, 747.
- Grunsky, K.** Deutsche Musik in Paris, KW 18, 16.
- Guerrini, P.** A proposito di una «Stabat Mater», Santa Cecilia, Torino, M. Capra, 6, 10/11.
- Gutmann, Alb.** Ludwig Bösendorfer. Die Wage, Wien, 8, 14/15.
- Hagemann, J.** Arnold Mendelssohn, NMZ 26, 14.
- Hasselt, Ch. von.** Les anciens vaudevillistes: «Du Mersan», RAD 1905, 15. März.
- Heckel, K.** Briefe Hugo Wolf's, Münchn. Neueste Nachr. 1905, 20. Mai.
- Heuß, A.** Über einige moderne musikalische Ausdrücke, S 63, 34.
- Hoffmann, N.** Die Rose vom Liebesgarten, NMP 14, 10.
- Hohenemeer, R.** Schiller als Musikästhetiker, Mk 4, 15.
- Houdard, G.** Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité (D'après une thèse récente de M. Laloy), Bulletin de l'Académie des Artistes Musiciens de Province 1905, Mai-No.
- Höveler, P.** Erinnerungen an P. Piel †, KVS 19, 3/4.
- Huré, J.** «Siberia» (Auff. d. Oper v. Giordano in Paris), MM 17, 9.
- J., A. J.** Max Reger, MT 61, 747.
- Jaschik, A.** Az Országos Zeneműtár kórdészcz, Z 19.9.
- Jerichau, Th.** Zur Notenschrift, ZIMG 6, 8.
- Janssen, A.** El Penadís. Balls, Dansas y Comparsas Populares, RMC 2, 16.
- Joß, V.** Steht Schiller's Sprache unter dem Einflusse der Musik? Die Wage, Wien, 8, 16/19.
- Schiller und die Musik, Die Wage, Wien, 8, 19.
- «Jessika». (Erstanff. d. Oper v. J. B. Foerster in Prag), S 63, 35.
- K., M. J. H.** De groote Militaire Muziekwedstrijden te Tilburg, MB 20, 17.
- Kellen, J.** Komponistenhonore, MMir 1905, 15—16.
- Kenyon, C. F.** The opinions of a heretic, MSt 23, 590.
- The Ideal and the Real, MSt Vol. 23, 592.
- Kietler, C.** Neugebackenes Partiturrelles, Tagesfragen, Kissingen, 1905, Nr. 3.
- Kleffel, A.** «Die Heirat wider Willen» (Erstanff. d. Oper v. E. Humperdinck in Berlin), RMZ 6, 9.
- Klob, K. M.** «Glocke»-Komponisten, Neue Bahnen, Wien 5, 9.
- Kloß, E.** Schiller und die Musik, MWB 36, 18.
- Rich. Wagner u. die klassische Literatur, MWB 36, 19.
- Knorosowsky, J.** Ein Ritter der Spitzelei u. Denunziation (der Direktor der kaiserl. russ. Musikgesellschaft, P. N. Tschermisinow), MMir 1905, 17.
- Komorzynsky, E. v.** Ans dem Wiener Musikleben 1904/5, BfHK 9, 8.
- Schiller und Mozart, NMZ 26, 15.
- Korngold, Jul.** Ein Brahms-Haus in Wien, Neue freie Presse, Wien 1905, 6 Mai.

- Kothen, Ax. v.** »Die Valküre« på Finska teatern, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1905, 15. Apr.
- Krause, M.** Das 15. Anhaltische Musikfest in Cöthen, Berl. Börs.-Courier 1905, 10. Mai.
- Kremm, H.** Siebenton- oder Zwölftonschrift, NMP 14, 10.
- Krtomány, A. J. S.** Bach's »Johannes-Passion« i. außerordentlichen Gesellschaftskonzert, NMP 14, 10.
- L., A.** Musiques et chanteurs d'Italie, RM 5, 10.
- La Mara, Jessie** Hillebrand, Frankf. Ztg. 1905, 17. Mai.
- Langley, G.** The pianoforte works of Francis Edward Bache, MMR 35, 413.
- Laser, A.** Musikleben in Amerika, Mk 4, 16.
- Leichtentritt, H.** Über Pflege alter Vokalmusik, KVS 19, 3, 4.
- Leinburg, M. v.** Johannes Brahms in Baden-Baden, NMZ 26, 14.
- Leßmann, O.** Das Beethovenfest in Mainz (26—30. April), AMZ 32, 19.
- Liebscher, A.** Die Dresdner Volks-Singakademie, NMZ 26, 14.
- Literat.** (I. E. P.) Hartmann og den samtidige Digtning, Illustreret Tidende, Kopenhagen 1905, 33.
- Louis, R. Ferd. Löwe,** NZfM 72, 22, 3. Fest-Nr.).
- Lusztig, J. C.** »Die Heirat wider Willen« Erstauff d. Oper v. E. Humperdinck in Berlin, NZfM 72, 17.
- Lutz-Reutenberg.** Die Choralforschung im XIX. Jahrhundert, C 22, 5 ff.
- MacConnel Wood.** The songs of Schumann and Brahms, MSt Vol. 23, 591.
- Maddougall, H. C.** Is Music teaching worth while? The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy., Vol. 10, 5.
- Manacorda, G.** Konrad Celtis' Gedichte in ihren Beziehungen zum Klassizismus u. italienischen Humanismus. Studien z. vergleichenden Literaturgeschichte, Berlin, A. Duncker, 5. Bd. 2. Hft.
- Mangeot, A.** »La Cabrera« (Auff. d. Oper v. Dupont i. Paris, MM 17, 9.
- Le Festival Beethoven, MM 17, 9.
- »Armide« à l'Opéra, MM 17, 8.
- Marmontel, F. A.** Storia del pianoforte, Rivista bibliografica italiana, Florenz, 10, 7.
- Marsop, P.** Eine Festgabe für Schiller M. Schillings »Dem Verklärten«, NZfM 72, 22/3, Fest-Nr.
- Ett inlägg i frågan om det bifvande konserthuset i Helsingfors Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1905, Nr. 6.
- Mathews, W. S. B.** Motivated or individual rhythms in music, Et 23, 5.
- An obscure chapter in musical development, The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy. Vol. 10, 5.
- Mathias, X.** Die Musik im Elsaß, C 24, 3 ff.
- Mercier, A.** Les chanteurs italiens à Paris: Antonio Baldelli, RM 5, 9.
- Mets, A. C.** Methods of Amateur and semiprofessional orchestras, The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy., Vol. 10, 5 ff.
- Mitzechke, H.** Grüßler, Wann und wo entstand das Lutherlied »Eine feste Burg ist unser Gott«? Schwäbische Chronik, Sonntagsbeil. z. Schwäbischen Merkur, Nr. 106.
- Moiesl, Fr.** Robert Kothé und seine Lautenlieder, NMZ 26, 14.
- Morold, M.** Wilh. Kienzl und sein »Don Quixote«, NZfM 72, 22/3 (Fest-Nr.).
- Mortier, A.** Délices et Tortures de la Musique, CMu 8, 9.
- Münzer, G.** H. v. Bülow's Briefe. V. Bd. Franz Liszt's Briefe. VIII. Bd. (Bespr.), S 63, 36.
- Tonsetzer der Gegenwart 6, Engelbert Humperdinck, NZfM 72, 17.
- Naldo, A. R.** Corriere, NM 10, 111.
- Nelle, W.** Gerhardt, Rist, Tersteegen, Gellert in unseren heutigen Gesangsbüchern, MSfG 10, 5.
- Niemann, W.** Ein ungedrucktes Jugendwerk Wagner's (Fin-moll-Klavierfantasie), NZfM 72, 22, 3 (Fest-Nr.).
- Nodnagel, O.** Das erste Geschäftsjahr der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht, AMZ 32, 17.
- O., C. v.** »Die neugierigen Frauen« von E. Wolf-Ferrari, WvM 12, 20.
- »Die Heirat wider Willen« von Engelb. Humperdinck, WvM 12, 19.
- Obst, A.** Neue Lohengrin-Skizzen, AMZ 32, 20.
- Orchard, I. E.** The Atlanta Music Festival, MC 25, 1311.
- Ott, K.** Die Musica disciplina des Aurelian von Reomé, C 22, 4 ff.
- Perry, E. B.** Schumann's Novellen, Et 23, 5.
- Pfellschmidt, H.** Neue Briefe H. v. Bülow's (Bespr.), Deutsche Musikdirektoren-Ztg. 7, 20.
- Piovano, F.** Elenco cronologico delle opere 1757—1802 di Pietro Gaglielmi 1727—1804, RMI 12, 2.
- Prod'homme, J.-G.** Nouvelles lettres d'Hector Berlioz, RMI 12, 2.
- Pupin, A.** Suggestive analyses, Et 23, 5.
- Puttmann, M.** Antonio Salieri, AMZ 32, 18 ff.
- Schiller in seinen Beziehungen zur Musik, BfHK 9, 8.
- A. Laser. Der moderne Dirigent (Bespr.), AMZ 32, 17.
- Quittard, H.** »Armide« à l'Opéra, RM 5, 9.
- Henry du Mont, TSG 11, 2 ff.

- Note sur un ouvrage inédit de Marc-Anthoine Charpentier (1684—1704), ZIMG 6, 8.
- R.**, A. En Premiär (Urauff. v. Pacius' Oper »Kung Karls Jakt« 1852. Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1, 9.
- Reuß**, E. Julius Kniese, MWB 36, 18.
- Reyer**, E. Leistungen u. Ziele der Bibliotheken, Kritik d. Bibl.-Statistik, Jahrbücher f. Nationalökonomie u. Statistik, Jena, 29. Bd. 3. Hft.
- Riesenfeld**, P. Domestica und Domestiken, AMZ 32, 21.
- Rolland**, R. Hugo Wolf; Frédéric Chopin (m. Literatur-Bespr.), Revue germanique, Felix Alcan, Paris, 1, 3.
- Rosenfeld**, V. Zur »Parsifal«-Aufführung i. Holland, Die Wage, Wien, 8, 14 15.
- Rovaart**, M. C. van de. Coöperatie op muzikaal gebied. Chromatische u. pedaal-harp? Toonkunst, Amsterdam, 1905, Nr. 10 11.
- Rudder**, M. de. P. Cornelius—ses Lieder, GM 51, 21.
- Runse**, M. Schiller und die Balladenmusik, Mk 4, 15.
- S.** »La Cabrera« (Auff. d. Oper v. G. Dupont i. Paris), RM 5, 10.
- S.**, F. Einiges zum neuen Minimaltarif f. d. Musikkapellen des Gardekörps, DMZ 36, 18.
- S.**, J. S. Schiller, MMR 35, 413.
- S.**, R. Felix Weingartner et Johannes Brahms, GM 51, 18.
- S.**, R. L. The blessed Damozel: Rosettian and Debussyesque, The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy., Vol. 10, 5.
- Saint-Saëns**, C. Franz Liszt, MMR 1905, 17.
- Savenua**, C. M. v. Trinklied aus dem 16. Jahrh. (im Grazer Joanneum), NZfM 72, 22/3 (Fest-Nr.).
- Saville**, R. Twentieth-Century Song Composers, III. Cyrill Scott, The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy., Vol. 10, 5.
- Schering**, A. Der Allgemeine Deutsche Musikverein seit Liszt's Tode, NZfM 72, 22/3 (Fest-Nr.).
- Schiederemair**, L. Gustav Mahler, NZfM 72, 20.
- Schröder**. Der Duppeler Sturmarsch (mit Noten, Die Heimat, Kiel, 15, 4.
- Schubring**, P. Peter Cornelius. Die Hilfe, Berlin, 11, 13/14.
- Schüz**, A. Die Musik zu Schiller's Dramen, KW 18, 15; NZfM 72, 19.
- Schiller und die Musik, NMZ 26, 15.
- Segnitz**, E. Heinrich Zoellner, BfHK 9, 8.
- Seidl**, A. Musikdrama oder musikalisches Festspiel? Dramaturgische Blätter (K. L. Schröder), 1, 4.
- Servièras**, G. Les oratorios de J. J. Le Sueur, TSG 11, 2 ff.
- Sivry** A. de. Les Origines de la Mélodie française, MM 17, 8.
- Spaan**, P. Over system in de muzikale compositie-leer, WvM 12, 20.
- Spanuth** A. Letzte Klänge der New Yorker Saison, S 63, 35.
- Soleri**, A. Lettere inedite sulla musica di Pietro della Valle a G. B. Doni ed una Veglia drammatica-musicale del medesimo, RMI 12, 2.
- Spitta**, Fr. Der Streit über die Entstehung des Lutherhiedes, MSfG 10, 5.
- Starmer**, W. W. Regarding Carillons, ZIMG 6, 8.
- Sternfeld**, R. Dramatische Parallelen zwischen Schiller u. Wagner, NMZ 26, 15.
- Steuer**, M. Von den Leiden u. Freuden eines Musikreferenten, S 63, 36 37.
- Storck**, K. Schiller und die Musik. — Schiller über Musik. — Schiller in der Musik. Der Türmer, Stuttgart, 7, 8.
- Musikalische Verarmung unseres Volkes, Zeitfragen, Berlin, 1905, Nr. 13.
- Die erste deutsche Oper, Der Türmer, Stuttgart 7, 7.
- E. Humperdinck's »Die Heirat wider Willen«, KL 28, 10.
- Streitfeld**, R. A. Verdi and »King Lear«, MT 61, 747.
- Szászy**, J. A. »Iyabb magyar népdalokról, Z 19, 11.
- Tabanelli**, N. La »Questione del Parsifal« in America, RMI 12, 2.
- Tappert**, W. Zum Nachdenken, RMZ 6, 9.
- Taylor**, B. Technic in relation to music, Et 23, 5.
- Textor**, H. J. P. De muziek in de hedendaagsche litteratuur, WvM 12, 17.
- Thiessen**, K. Das deutsche Gesangsvereinswesen, NZfM 72, 21 ff.
- D'Udine**, J. Le Gout Musical, CMu 8, 10.
- Uffrecht**, B. Der Erzeugungsmechanismus unseres Operngenussses, AMZ 32, 19.
- Untersteiner**, A. Il Quartetto d'arco prima di Beethoven, NM 10, 111.
- Vancsa**, M. Hans Pfitzner's »Die Rose vom Liebesgarten«, Die Wage, Wien 8, 16 19.
- Vattelli**, F. I Canoni Musicali di Ludovico Zaccani, NM 10, 112.
- Viotta**, H. Schiller's verhouding tot de muziek, Cae 62, 5.
- Waldo**, F. The first American Violin maker (Benj. Crehore in Milton), The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy. Vol. 10, 5.
- Walter**, K. Juristen unter den Musikern, MS 38, 5.
- Washington**, B. T. Samuel Coleridge-Taylor, The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy. Vol. 10, 5.
- Weber**, W. M. Enrico Bossi, sein Werden und Wirken, MWB 36, 21.

- Weichold, Rich.** Weichold's Saitenmesser, ZfI 25, 22.  
**Weingartner, F.** Zum Beethoven-Fest in Mainz, AMZ 32, 17.  
 — Amerika. Eine zwanglose Planderei, Mk 4, 16.  
**Waltz, H.** Von der deutschen komischen Oper, Die Nation, Berlin, 22, 29/30.  
**Wickenhauser, R.** Der steiermärkische Musikverein in Graz, NZfM 72, 22, 3 (Fest-Nr.).  
**Widor, Ch. M.** Alb. Schweitzer, J. S. Bach, le musicien-poète (Ausf. Bespr.), MM 17, 9.  
**Wodell, F. W.** Vocal study, The Musician, Boston, Ol. Pitson Cy., Vol. 10, 5.  
**Wolff, K.** Die Kölner Festspiele im Juni 1905, RMZ 6, 10.  
 — Wilhelm Mühlendorfer, RMZ 6, 10.  
**X.** Hatalom, Z 19, 10.  
 — Hartman og hans Hjem, Illstreret Tidende, Kopenhagen 1905, 83.

## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

### Ortsgruppen.

#### Berlin.

In einer konstituierenden Versammlung am 21. Mai im Saale der Singakademie unter Vorsitz von Univ.-Prof. Dr. Kretzschmar wurde eine neue Ortsgruppe gegründet, deren Statuten von der Versammlung durchberaten und festgelegt wurden. Als Vorsitzender wurde gewählt der Direktor der Singakademie Prof. Georg Schumann, als sein Stellvertreter Univ.-Prof. Dr. Max Friedländer, als Schriftführer Priv.-Doz. Dr. Joh. Wolf (NW., Prenzlauer Allee 30), als sein Stellvertreter Dr. E. von Hornbostel, als Kassenwart Direktor Prof. Dr. Zelle, als Beisitzer Oberbibliothekar Dr. Kopfermann und Geh. Ob.-Reg.-Rat. Dr. Freund. Die erste ordentliche Sitzung der neuen Ortsgruppe wird im Juni stattfinden.

Erich von Hornbostel.

#### Frankfurt a. M.

Am 14. März sprach Herr Professor Dr. W. Nagel aus Darmstadt über »Glück und Mozart«. Da dieser Vortrag im »Musikalischen Magazin« (Langensalza, Beyer & Söhne) gedruckt erscheinen wird, kann von einer Inhaltsangabe an dieser Stelle abgesehen werden.

Am 4. April erfreute Herr Dr. med. G. Avellis mit fesselnden Ausführungen über Garcia's Erfindung des Kehlkopfspiegels und anschließend mit einem Bericht über die Feier von Garcia's 100. Geburtstag in London, an welcher der Redner teilgenommen hatte.

Albert Dessoff.

#### Kopenhagen.

Die dänische musikhistorische Forschung hat in Vizepolizeidirektor V. C. Ravn einen ihrer ersten Männer verloren. Die Kopenhagener Ortsgruppe der IMG. bedauert den Verlust ihres Vizepräsidenten und eines ihrer geschätztesten und beliebtesten Mitglieder.

Vilhelm Carl Ravn war in Helsingör im Jahre 1838 geboren. Er trat die juristische Laufbahn an, wurde im Bureau der Kopenhagener Polizei angestellt und avancierte durch seinen scharfen juristischen Kopf, seinen Fleiß und seine Humanität zu der hohen Stellung eines Vizepolizeidirektors. Von bescheidener, zurückhaltender Natur, war er dem großen Publikum wenig bekannt, bei seinen Untergebenen jedoch beliebt und geschätzt.

Schon früh hatte er sich mit Musik beschäftigt und war eine Zeitlang nach Berggreen Gesanglehrer am staatlichen Gymnasium in Kopenhagen (Metropolitanskolen), allmählich wandte er sich speziell der Forschung der älteren dänischen Musik zu. Mit seinem durch die Jura geschärften Blick, mit größter Umsicht, mit Fleiß und Gründlichkeit durchforschte er die Quellen der dänischen Musik. Namentlich die historische Seite (und hier besonders die personalhistorische, kulturelle — weniger die ästhetische) hatte das höchste Interesse Ravn's erregt und wurde von ihm meisterhaft gepflegt, so daß er als einer der ersten das Material für die Grundlage einer wissenschaftlich gründlichen und systematisch geordneten dänischen Musikgeschichte herbeschaffte.

Leider sind seine Studien in kleineren Abhandlungen, in Zeitschriften, Tageszeitungen oder in den Publikationen des *Samfundet til Udgives af dansk Musik* erschienen, obson ein Aufsatz wie der über Gluck und Scheibe (betreffend den Einfluß von Scheibe auf Gluck und die Bedeutung von Gluck's Kopenhagener Aufenthalt in dieser Hinsicht) von weit mehr als lokalem Interesse ist.

Ravn war, wie gesagt, ein sehr bescheidener Mann und fast peinlich selbstkritisch; es genügte ihm die Anerkennung des leider nur kleinen Kreises von Fachkundigen. Seine Gesundheit war in den letzten Jahren sehr angegriffen, auch büßte er das eine Ange ein. Er wird uns gewiß viele wertvolle Studien hinterlassen haben.

Zweimal veranlaßten äußere Umstände ihn jedoch zu größeren gesammelten Arbeiten: einmal, als er aufgefordert wurde, den Aufsatz über Skandinavische Musik für das Mendel-Reißmann-Lexikon zu schreiben (im Supplementband) und dann als ihm die Abfassung des ersten Teils der Festschrift des Musikvereins übertragen wurde, ein Buch (mit dem Untertitel: Konzerte und musikalische Gesellschaften in der älteren Zeit (1886)), das auf die gründlichsten und fleißigsten Studien gebaut ist und eine Fülle von Wissen birgt.

Wir jungen Musikskribenten sahen zu Ravn als zu einem Meister und Vorbild auf — die dänische Musikwissenschaft hat durch seinen Tod einen schweren Verlust erlitten.

William Behrend.

### Paris.

La séance du 20 mars a été en grande partie consacrée à des questions d'ordre intérieur. La thèse récente toutonne en Sarbonne par M. Laloy, sur Aristoxène, a donné lieu à un échange d'observations entre M. Ruelle et son auteur.

La dernière séance (16 avril) a été toute entière consacrée à une conférence du pins haut intérêt pour l'histoire de l'ancienne Ecole française de violon, par M. de La Laurencie: Quelques Primitifs français du Violon; conférence illustrée par une audition d'œuvres reconstituées par nos érudits collègues de La Laurencie et Quittard; en voici le programme:

Quatre sonates de du Val pour violon et basse continue; une sonate de du Val et deux de Rebel pour deux violons et basse-continue; un Concert de J. Baptiste Anet (dit Baptiste) pour quatuor, violes et instruments à vent.

J.-G. Prod'homme.

### Neue Mitglieder.

Arkwright, G. E. P., Crowshott, Highclere, Newbury, Hants.

Brussel, Robert, Paris, 38bis rue Mozart.

Claypole, A. G., Kent College, Canterbury.

Fischesser, Léon, Paris, 48 Faubourg Poissonnière.

Lalo, Charles, Bayonne 62 rue d'Espagne.

Mey, Kurt, Privatgelehrter und Musikschriststeller, Weißer Hirsch bei Dresden, Heinrichstraße 19.

Müller-Liebenwalde, Fran Julie, Gesanglehrerin, Berlin W. 15, Pariserstraße 5.

Nin, Joachim, Paris, 3 Villa Moncean.

### Änderungen der Mitglieder-Liste.

Abert, Privatdozent Dr. Herm., Halle a. S., jetzt Richard Wagnerstraße 33.

Faldix, Guido, cand. phil., früher Rostock, jetzt Heidelberg, Gaisbergstraße 11.

Meinecke, Dr. L., früher Koblenz, jetzt Wiesbaden, Hellmundstraße 12.

Staiger, Robert, cand. phil., Charlottenburg, jetzt Wilmersdorferstraße 12.

Stoel, C. F., früher Padang, jetzt Amsterdam, Johann Verhulststraat 63.

---

Ausgegeben Anfang Juni 1905.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermaks Garten 16.  
Druck und Verlag von Bräskopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.



# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 10.

Sechster Jahrgang.

1905.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *g* für die 2 gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 *M.*

### Zur Transzendentalität der Tonkunst auf dem Klavier<sup>1)</sup>.

Zu dem Artikel in der »Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft« — Mai 1902 — »Zur Lehre der Tonbildung auf dem Klavier« von Tony Bandmann, Hamburg, ergreife ich nach dreijährigen Verzögerungen das Wort, herausgefordert durch den ganz unwissenschaftlichen Standpunkt des Artikels, wie auch durch die Stelle auf S. 310:

»Ich selbst verdanke nicht nur die ersten Anregungen, sondern auch die Möglichkeit, sie in die Praxis zu übertragen, einem Mann, der sich die Ergründung der Klangbildungsgesetze für das Klavier zur Lebensaufgabe gemacht hat, dem Amerikaner Frederic Horace Clark. Auf seine Forschungen haben sich folgende Auseinandersetzungen aufgebaut.«

Nur deshalb, weil es der Schreiberin gelingt, meine Forschungen auseinanderzureißen, ohne es zu merken, ist es begreiflich, daß sie noch andere Lehrer für ihre Sache in Beschlag nimmt, die auf einem ganz anderen Standpunkt stehen und S. 310 sagt:

»Auch befunde ich mich mit verschiedenen Gedanken E. Caland's in ihrer Schrift »Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels« in Übereinstimmung« . . . .  
und S. 316:

»Zum Schluß möchte ich noch meinen Lehrer Ludwig Deppe erwähnen . . . Er lehrte uns schon den freien Fall, den absichtslosen Fall des Tropfens . . . Alles was H. Klose in seiner Broschüre »Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels« über Methode, Lösung vom Persönlichen, Aufhebung der direkten Willensäußerung, Absichtslosigkeit sagt, unterschreibe auch ich voll und ganz.«

Wenigstens zuerst bekommt man den Eindruck, daß Frl. Bandmann auf nichts anderes abzielt, als eine Vermischung von Deppe's Lehre mit der meinigen, ohne zu merken, daß Tod und Leben antipathisch sind; und ich wäre ja selbst nicht so bald zu einem anderen Urteil ihrer Sache gekommen, wenn nicht durch persönliche Orientierung es sich herausgestellt hätte, daß sie eine im stillen zäh festgehaltene, eigene Kunstidee zu haben glaubt, nämlich den Wurf, welcher die Krone auf die Klavierspielkunsterkenntnis

1) Dieser Aufsatz fand in erster Linie deshalb Aufnahme, weil er über den Ursprung der Klaviermethode Deppe's und seiner Nachfolger Aufklärungen gibt; sodann hatte der Verfasser ein Anrecht darauf, gegen die Entstellung seiner Anschauungen durch Frl. Bandmann zu protestieren.

Die Red.

setzen soll. Sogar Professor Fleischer hat dieses einseitige Zerstückelungsverfahren protegiert mit den Worten: »Soll die Saite möglichst schön klingen . . . kann dies nur durch eine Art von Wurf geschehen«. Hiermit nun endlich war Fr. Bandmann's 20jähriger Drang, als Kunstkoryphäe sich zu erweisen, in diesem Wirrwarregehnis legitimiert, und somit kam ihre Seele zur wohlverdienten Ruhe.

Hätte sie nur die erste Eigenschaft des Künstlers gehabt oder sie je erwerben wollen, nämlich Klarheit, so möchte sie es doch den Menschen verständlichen, daß sie ihre eigene Kunstlehre des Wurfs treibt und dabei auf Deppe's Lehre des Falls eigentlich fußt, und dabei es noch für notwendig findet, Clark's Kurven mit hinein zu vermengen, weil man sonst gar nicht aus dem Gerede vom fingerlosen Klavierspiel klang werden kann, welches Clark in aller Welt allein lehrt, und welches ihr doch ganz tauglich zu sein scheint — dann wäre ja alles damit gut! Klarheit ist nun einmal in der Kunst eine Hauptsache, und aus keinem anderen Grunde bemühe ich mich, Fr. Bandmann's Sache sowie die Deppe'schen Irrlehren ihr und den Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft dentlich zu machen.

Sie sagt mit deutlichen Worten, daß meine Lehre für sie den Grund und Boden abgibt; sie gibt nirgends mit Worten an, daß sie doch durchaus diesen Boden mit Deppe's toter Fallehre verquicken will. Noch unbestimmter wird dieses Durcheinander mit ihrer erhabenen Kunstidee des Wurfs vermengt. Sie zeigte mir einen kleinen Ball, welcher mit einem Gummifaden am Ende eines Stockes aufgehängt war. Dieser Ball wurde dann auf die Tasten des Klaviers geworfen als Symbol der schweren, passiven, unbewußten, toten und noch dabei helebten Körpermasse, welche für die Professor Fleischer'sche schöne Tönhildung des Klavierspiels von dem Pianisten absichtslos geworfen sein sollte. Allerdings machte das ja kaum etwas aus, daß Fr. Bandmann kein Vorbild für die Absichtslosigkeit selbst besorgte, wenn das doch die Hauptsache war — diese Absichtslosigkeit des Werfens, auf welche, wie sie meinte, es bei der ganzen Kunst ankäme. Man kann immerhin eher denken, daß diese Absichtslosigkeit in dem geworfenen Gewicht selbst liegen dürfte. Doch all dies ist das, was sie und ihr Lehrer Deppe verschiedentlich vorzutragen wissen, bis der Leser voll und ganz glaubt, daß die Absichtslosigkeit sowie die Absicht des Künstlers, die Passivität und die Aktivität besonderer Teile des Körpers, auch mit noch vielen anderen geheimnisvollen, gar schwer zu erklärenden Dingen, ein Irrlichter-Potpourri tanzen, in welches diese höchst künstlerischen Momente in jedem zufälligen Augenblick zu dem zufälligen Zweck sich ganz »mysteriös« und »unbewußt« auch »absolut willenlos« hineinpassen!

Fr. Bandmann wie Deppe selbst und sein ganzes Gefolge meinen, daß diese künstlerischen Umdinge ernste Kunstmomente seien! Und gerade darum, weil sie diese Umdinge für Kunsterfordernisse halten, erlaube ich mir, gegen jeden Zusammenhang zwischen all dem, was ich in der Kunst habe erwirken wollen und erwirkte, einerseits, und all dem Streben in bezug auf Klaviertechnik und Tönhildung, welches Deppe, seine Schüler und Fr. Bandmann andererseits gezeigt haben, mich zu verwahren und sie als grundverschieden zu erklären.

Fr. Bandmann und Fr. Caland studierten eine kurze Zeit mit mir in Berlin im Jahre 1885 und gaben mir dann schriftlich, daß sie von mir die Anatomie von Taille (Gesamtmuskulatur des Oberkörpers) bis zur Finger-

spitze, die Ausnützung dieser Kraftquellen beim Klavierspiel, die runden und Kurvenbewegungen überhaupt und das Integrieren der Hand sowie der anderen Glieder gelernt haben, um sie als Formmassen in einer Harmoniestreitzusammensetzung zu gebrauchen und durch freies Hand-Zykloidieren die Fingerbewegungen zu vermeiden.

Das Ergebnis meines Verwerfens der ganzen Deppe'schen Lehre veröffentlichte ich damals in Berlin<sup>1)</sup>, und in Chicago im Jahre 1892 kam mein philosophischer Roman »Iphigenia von Stein, einer Pianistin Religion ihrer Kunst« als approximierte Biographie meiner verstorbenen Frau, der Beethoven-Pianistin Anna Steiniger, heraus, in welcher ich die Deppe'sche Irrlehre eingehend bloßlegte, sowie die Momente dieser Zeit, in welcher Frl. Bandmann und Caland und andere des Deppe'schen Gefolges wie auch Deppe selbst meine Forschungen aufzunehmen suchten. Trotz alledem kam im Jahre 1897 Frl. Caland in ihrer ersten Broschüre mit einer Verwischung von Deppe's toter Fallehre mit meiner lebendiger Kunstlehre heraus, und diesen Weg des Durcheinanders schlug hernach auch Frl. Bandmann ein. Ohne meine philosophischen Schriften studieren zu wollen, ohne zu erkennen, inwiefern sie meine Lehre entstellen und ungewußt stehlen, fahren diese Damen in trauriger Zerfahrenheit fort und tragen dazu bei, jedes wahre Wirken der Wissenschaft einer transzendentalen Klaviertechnik unmöglich zu machen.

Heute kommt die neueste Broschüre von Frl. Caland in meinen Besitz. »Die Ansnützung der Kraftquellen«, worin sie die Priorität für dieses mein und meiner Frau geistiges Eigentum behauptet, was sie doch im Prinzip im Jahre 1885 von uns lernte. Dies ist nun der zwingende Grund, der mich endlich zu diesen Zeilen veranlaßt. Zwanzig Jahre lang habe ich vermieden in Deutschland Deppe's Diebstahl meiner anatomischen Studien (sie sind nur ein Teil meiner Forschungen) aufzudecken, die ich, um Liszt's transzendente Kunst zu ergründen, bei Dr. Oskar Paul in Leipzig im Jahre 1877 aufgenommen hatte, da Liszt selber im Jahre 1876, 1877, 1878, 1882, 1883 mir die Winke gegeben hat und das Ergebnis meiner Forschungen im Jahre 1885 mit seiner Zusage beehrte. Bis Liszt das tat, hat Deppe mich meiner anatomischen Tendenzen wegen tüchtig ausgelacht und mir schriftlich untersagt, solche absurde Kunstverhältnisse schaffen zu wollen.

Als Deppe, zitternd, jammernd und selbst Tränen weinend, vor mir und Zeugen in Charlottenburg (Juni 1885), in seiner eigenen Wohnung gleichsam in sich zusammenfiel, weil seine Absicht entdeckt war, entschloß ich mich aus Mitleid mit einem alten Menschen, ihm aus dem Wege zu gehen und reiste sofort mit Frau und Kind nach New York. Gott weiß, daß Frl. Bandmann und Caland in ihrem dem Deppe'schen so ähnlichen Benehmen der Wissenschaft, der Kunst und mir gegenüber mich zu diesen Zeilen veranlassen, sowie, daß die ca. 2000 Schriftstücke aus Deppe's Feder, die in meinem Besitze sind, diese unerquickliche Sache in ein allzu krasses Licht bringen könnten, falls ihre unrühmliche Tendenz fortgesetzt wird.

Deppe, der ausgesprochener Instinkt Mensch war, fühlte sehr stark, daß jede Anlehnung seiner Fallehre an die Naturwissenschaft äußerst gefährlich für seine Sache sein könnte. Er hatte hierin recht. Sobald man an die Harmonie der Anatomie nur denkt und daneben an die Zusammenhanglosig-

<sup>1)</sup> »Die Lehre des einheitlichen Kunstmittels beim Klavierspiel«. Verlag Roabe und Plotow, Berlin 1885.

keit des Falls, wird man stutzig und fragt: »Wie, diese Fallehre soll etwas Natürliches sein? Höchstens muß sie unter dem Natürlichen stehen, weil sie etwas Totes oder eben noch nicht in einer Verhältnisökonomie Angefaßtes ist.«

Deswegen suchte ich im Jahre 1885 als theoretische Norm und geringsten Zustand der Verhältnisvölligkeit, welche aller Harmonie allein Stoff schaffen kann, die Harmoniefreiheit der Bewegungen im Sonnensystem als Bild des Substantialitätswirkens jedes reellen klassischen Musizierens zu helenchten. Ich dachte hier, auf rein wissenschaftliche Weise das musikalische Publikum zu der Erkenntnis zu bringen, daß alles Anschlagen, Fallen und Werfen unnatürlich und deshalb unkünstlerisch wäre, und ich gab einen Weg an, mittels der Harmoniefreiheit in dem proportionierten Zusammenwirken von Sprudeln ans Schulter-, Ellenbogen- und Handgelenken die universale Naturäußerungsweise zu erreichen und da hinüber und hinaus zu einer Kunstbewegung zu gelangen, welche mit der Naturbewegung Hand in Hand ging.

Ohschon Deppe und keiner seiner Genossen bis jetzt das im geringsten haben begreifen können, so ahnten sie doch, daß ich recht hatte, verstanden es aber nicht und nahmen ans dem Stoffe, den ich in Gehrauch zog, nur gerade das, was ihrer Phantasie entsprach, und gingen ganz blind daran, wie gesagt, ihr ganzes Durcheinander selbst zu verkochen. Denn den Umfang, welchen die Absurdität des die lebendige Natur, die animalischen Bewegungsmittel mit der toten Fallehre Verhindenwollens annimmt, erkennt man in dem Unsinn, welchen Frl. Bandmann und Frl. Caland in ihren Schriften leisten.

Ich suchte die Bewegungsharmonien, welche die universale Natur erhalten, als Norm hinzustellen: Deppe hatte den absolut entgegengesetzten Weg schon vierzig Jahre vorher eingeschlagen und nahm das Einseitigste, das Tote, die Erdschwere!

Ruhinstein sprach mir seinen Verdraß persönlich ans, daß die ihn als Naturtrieb durchziehende Tendenz, seine Körpermasse schmeißen, werfen und fallen zu lassen, von Deppe zu einer einseitigen toten Fallehre verstellt sein sollte. Ruhinstein hliehen die ganzen Deppe'schen Kreise unversöhnlich, und mit Recht!

Wenn Frl. Bandmann oder Caland etwas Wahres angesprochen haben, das vor anderen Methoden sich anszeichnet, so haben sie sich das von mir ohne weiteres angeeignet, und ich kann jeden einzelnen Schritt dadnrch beweisen, daß ich anzugeben vermag, inwiefern sie keine Ahnung haben, die Winke nach harmonischem, künstlerischem Gehrauch anwenden zu können. Da aber dieser sinn- und verständnislose Ansatz in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft veröffentlicht, und als Grund die Möglichkeit, denselben in die Praxis umzusetzen, angegeben wurde, so bin ich verpflichtet, dieser Gesellschaft, die wissenschaftliche Zwecke verfolgt, zu sagen, daß keine Möglichkeit vorhanden ist, den Wurf in einer hochfreien instrumentalen Kunst anzuwenden: und wer den Tod oder dessen Eigenschaft, wie Deppe's Fall, oder den Wurf mit dessen Flüchtigkeit und dessen »nicht-den-Stoff-mit-Form-vertilgen« als solche erkennbar zu verschmelzen sucht mit hochfreien Willenstaten und Seelenerregungen einer freien instrumentalen Kunst, der sucht nicht etwas Wahres, sondern er sucht etwas Unwahres zu tun, etwas Unästhetisches und darum künstlerisch Unwürdiges zu leisten.

Im Jahre 1885 wurde von mir die Theorie der freien Verhältnisvölligkeit eines Harmoniestreites im Klavierspiele herausgegeben.

Dies konnte Deppe damals, kann auch noch heute keiner seines Gefolges im geringsten erfassen. Ihr Begriff bleibt immer noch im alten Irrtum: die Kraft und Bewegung einfach zu erwirken; und durch die allerniedrigste Mechanikerstückelung jeder Handhaltung und Fingerbewegung (Caland und Breithaupt) stellen sie eine rohe, unentwickelte Mechanik dar, und durch einen Fall oder Wurf (Deppe und Bandmann) tragen sie das Zerstückelungsverfahren weiter und schließen jede denkbare Komplizierung und Motivierung der Bewegungen oder der Masse aus. Dabei nehmen sie hier und da das, was sie von meinen Forschungen gebrauchen zu können denken, die ich angestellt habe, um den Harmoniestreit als Evolution, in Liszts Spiel von mir wahrgenommen, auszuführen, ohne aber zu wissen, wie sie es künstlerisch anwenden sollen.

Dieser Harmoniestreit, welcher seit 3000 Jahren von allen Philosophen und Wissenschaftlern immer wieder ganz genau als Prinzip des Lebens und der Lebensähnlichkeit der klassischen Kunst besprochen worden ist, ist diesen allzu wichtig in die Kunst sich hineinmischenden Lenten eine nie geahnte Welt und auch nie klar erseht worden; wie blinde Kinder kriechen sie auf der Erde vor dem Kunsttempel umher!

Das Mixtum-Kompositum des Geistes des Harmoniestreitens und -fließens muß in dem komplexen Zusammensetzen der Tonbildungsbewegungen als Massenfolge künstlerisch bewußt hineingelegt sein und dasselbe bis ins kleinste durchsetzen. Dies bleibt außer einem in sich vervielfältigenden Zentrensystem der freien Kurvenbewegungen als Kraftquelle eines Harmonienfließens undenkbar. Aus den verschiedenen Zentrenquellen sprudeln nach Geistesimpulsen sphärische Ausstrahlungen von Willensemanationen herans, welche die unendlichen Komplexvermischungen einer lebensähnlichen Äußerung und ein instrumentales Wirken realisieren, eine reelle Verkörperung des Idealisierens und Seelenzustandes.

Dies allein gibt dem Künstler die Möglichkeit, eine wahrhaft ästhetische höchstgeistige, seelische und körperliche Kunstleistung zu vollführen, und verleiht der nach Freiheit strebenden Entwicklung der Technik die selbstbezweckende<sup>1)</sup> Eigenschaft transzendentaler Betätigungen.

Doch das alles, eigentlich die ganze Transzendentalität, ist gar nicht in Vergleich zu stellen mit dem unglaublich erhabenen Einseitigkeitsmittel, wofür jetzt, im Jahre 1905, Fräulein Caland, nachdem sie meine Theorie 20 Jahre in Händen hat, sich auf die Priorität berufen will, auf die Tatsache hin, daß sie den Beweis geleistet hat, bei hochgehobenem Arm das Schulterblatt um einen wirklichen, ganzen, absolut trengemessenen Zoll weit herunterzusinken. Dr. du Bois-Reymond hat es ja gesehen und sogar mit Röntgenstrahlen be-

1. Man muß heute noch sogar solch eine unwissenschaftliche Äußerung auf ganz reellem Papier und mit guter Farbe gedruckt in Fräulein Caland's letzter Broschüre lesen, die darauf hinauszielt, die Technik dürfe keinen Selbstzweck haben! Dies kennzeichnet recht treffend den Wirrwarr-Unsinn solcher Schriftstellerinnen, die mit der Philosophie der Kunsttat sich einlassen und ihren Lesern nur Verkehrtes bringen! Warum setzt nicht Fräulein Caland hinzu: »Man kann leicht sehen, daß, hätte die Technik einen Selbstzweck, sie sich befreien, eines freien Kunstzwecks sich würdig zeigen und in demselben aufgehen können würde. Da wir es aber mit der denkbar niedrigsten Mechanik und Kunstwirkung der Deppe'schen 'Lehre' oder vielleicht einer neuen Caland'schen 'Lehre' zu tun haben, mit deren Absichtslosigkeit und totem Fall, Handhaltung und Fingerbewegung usw., so darf man hier von keinem hohen Zweck in der Technik reden.«

stätigt! Also hier ist etwas wirklich Kolossales, etwas, was ganz in der Luft verweilt und einen ganzen Zoll weit sich der Abwandlung hingeben kann. Auch der ganzen physiologischen Welt wird eine überraschende Erweiterung mit dieser enorm geistreichen Kunstbewegung zuteil werden. Dabei kommt die Sache gar nicht in Berührung mit dem Klavier, hat mit dem Klavierspiel gar nichts zu tun! Denn mit dem Arm hoch in der Luft ist man ja nicht in dem Tastenverkehr, und kommt man an die Tastatur, so gewährt diese überraschende, geniale Entdeckung bloß eine wohlfeile, unkünstlerische Lagerung oder Fixation!

Man fühlt den Kopf schwindeln beim Betrachten solcher Ansichten! Die Priorität für solche verkehrte Kunstverbesserungen wie diese, welche nie zur Kunst gehören werden, und die Fräulein Caland sogar für über die Natur entwickelte Kunstbewegung hält, ist ja eine große Ehre in den Augen solcher Menschen, die einen Unterschied zwischen Tod und Leben bezüglich der Kunsttat nie haben sehen können. Sicher, einer jeden solchen Verwirrung über Mittel und Zweck im Kopfe jedes Fräuleins gebührt eine Priorität zusammen mit Fräulein Bandmann's Wurf als Mittel der Fleischer'schen schönen Tonbildung! Denn jeder Gummikugelfwurf und eine Zollsenkungsweise des Schulterblatts kann nicht auf absolut genau derselben Haarbreite geschehen, unter absolut genau denselben mit Röntgenstrahlen gemessenen Zuständen, die zur Kunst gar nicht gehören, aber entdeckt, idealisiert und von der ganzen Welt prämiert werden!

Die Hilflosigkeit des Menschenwillens, die Materie zu durchziehen, die Bewegungen als Kunststoff absolut zu motivieren, wird durch den Wurf behauptet, und jede Harmoniensubstanzialität, welche im Komponieren mehrerer miteinander streitender Bewegungen beginnt, noch immer dem Menscheng Geist Willen und Körper entrückt.

Professor Fleischer und Fräulein Bandmann zeigen sich, wie schon gesagt, vor der musikwissenschaftlichen Welt bei dieser aller Ästhetik zuwider laufenden Wurftheorie wie Fische auf dem Lande, als aus ihrem Element gefallen.

Volle Unterbrechung ist Ziel jedes Schlages, Falles oder Wurfes, und wenn nicht, dann heißt es eben nicht mehr Fall, Schlag oder Wurf, und der Wurf ist mehr geeignet, die Seelenregungen zu töten wie der Schlag oder der Fall, weil er jede wirkende Motivierung der Materie im Voraus abspricht. Deun was geworfen ist, ist mit dem Wurf von dem Willen getrennt.

Wegen meiner transzendentalen Theorie des Klavierspiels wurde ich im Juni 1885 von Deppe, Doru und anderen tüchtig verhöhnt, und im Juli darauf hat Liszt meinen Begriff gelobt, und ich bin der Ansicht geblieben, daß er der einzige Musiker war, der die praktische Identität meiner Ausführungen mit dem Harmoniestreitgeist des Absoluten erfaßte. Ein Liszt konnte jede transzendente Tendenz fühlen, deren Forschungen und Ergebnis verstehen, weil er selbst sein Leben lang nach Freiheit gerungen und dies dann auch im täglichen Ausüben seiner Kunst erreicht hat.

Liszt wußte ja, daß ich eigentlich vor hatte, seine Technik zu ergründen aus der ganzen Transzendentalitätstendenz seines Lebens und Wirkens, da ich ihm dasselbe öfter angedeutet hatte während mehr als sieben Jahren.

Wegen meiner Behauptungen: Der Harmoniegeist läge in der Kunstbewegung selbst, als Komplizierungsquelle der Evolution zur Fruchtbarkeit, wurde ich im Jahre 1903 in Hamburg von Fräulein Bandmann ausgelacht.

Ich kam aus Chicago in der Hoffnung dorthin, sie von der Verworrenheit ihrer Aufsätze zu überzeugen. Während der Monate Juni und Juli wurde ich dafür sogar gleichsam von ihr wie mit Füßen getreten. Dr. Steinhansen, ein Stabsarzt, wurde aus Hannover zitiert und ebenso zwei Professoren aus Hamburg, »ob Clark geisteskrank wäre, weil er behauptete, daß die Kunstbewegungen und deren Impuls nicht einfach und einzeln, sondern harmonisch, vielfältig komponiert sein müßten — denn keinen Anschlag, Fall oder Wurf habe man jemals anders als einen einfachen, vereinzelter Pulsmoment und Bewegung gedacht.«

Diese hochstehenden Herren versicherten dem ehrbaren Fräulein alle, daß Mr. Clark, trotzdem er Amerikaner war, doch im Besitz eines ganz normalen Verstandes sich befände.

Es ist nicht umsonst, daß wir somit zu dem höchsten Punkt des Klavierspiels geleitet worden sind, zu dem Punkt, welcher den Unterschied zwischen dem, was transzendente Kunst ist, und zwischen dem, was es nicht ist, zeigt, dem Punkt, gegen den Fräulein Bandmann sich wie mit Händen und Füßen stemmte, gegen die transzendente Wahrheit aller Kunst, nämlich: das Anblühen der Bewegung als Fruchtbarkeit aus innerer Notwendigkeit. Denn auf diesen Punkt allein wird jedes Moment des ersten Kunstinteresses im Klavierspiel in allen kommenden Jahrhunderten sich konzentrieren, und wahrlich ziemt es sich, daß wir es uns zur Aufgabe machen, das Rätsel zu lösen, wie man zu Werke geht, um dieser unerfüllt gebliebenen Pflicht der letzten zwei Jahrhunderte jetzt Genüge zu leisten. Denn ein Anblühen der Bewegung, eine harmonische Verzweigung oder wirkender Einfluß läßt sich niemals mit einem Schlag, Fall oder Wurf identifizieren!

»Nach Ihrer Ansicht nur, Mr. Clark,« rief Fräulein Bandmann mir zu, »denn den Harmoniegeist gebe ich gern zu, im Gedankenreich sowie in dem Ton selbst, und meinetwegen auch mit Helmholtz in den Empfindungsorganen, aber dann heißt es: Halt!«

»In der Kunsttat selbst, in der Technik als Bewegungsweise, ist es untanglich, unmöglich, unerwünscht: denn da soll nur Einfachheit sein, Absichtslosigkeit, Unbewußtsein und Wurf und Fall, um die idealen, schönen wassertröpfelnden Tonbildungen hervorzubringen!«

Ich rief mir keinen Stabsarzt oder Doktor der Philosophie zu Hilfe, war ich doch mehr als überzeugt, daß Fräulein Bandmann in ihrem Verfahren diesen geistigen Sadismus gegen mich mit tiefster Aufrichtigkeit ausübte. Viele jahrelange Erfahrungen mit »Musikünstlern«, die noch nicht wußten, daß das einfache Tempo nur ein charlatanistisches Bach- oder Beethovenenspiel erwirken könnte, haben mich genügend vorbereitet, um zu wissen, daß Pianisten im allgemeinen die Einfachheit und Nonevolution der Fingerbewegungen, den Fall oder den Wurf in der Klaviertechnik stramm genug behaupten. Es macht jedoch der Sache der Transzendentalität des Harmoniegeistes selbst gar nichts aus, ob die Menschen ihr beistimmen oder sie anlachen. Der wahre Künstler lebt doch seinem Kunsttrieb, und mit seinen eigenen sowie der vielen anderen Menschen Beschränkungen lernt er zu leiden und zu dulden.

Die ganze Verkehrtheit der Deppe'schen Leute liegt in dem Nichtunterscheidenkönnen zwischen wahren und falschem Kunstweg und Gebrauch von Kunstworten. Und das alles entspringt selbstverständlich einzig und allein der Unbildung und dem Unwillen, die sich nicht aufschwingen in die Kos-

mologie, um jede Lebensäußerung, das universale Harmonienfließen zu erkennen und ein Mitwirken der eigenen Seele mit diesem Absoluten in die Kunsttätigkeit zu ersehnen. Sie reden sehr viel von harmonischem Ineinandergreifen, und dabei wissen sie nicht, daß alles, was sie tun und lehren, alles, was sie über den Harmoniegeist sagen, ihnen nur leere Worte ohne Praxis sind.

Und wie denn alle Großen gesagt haben (Aristoteles, »Politik«, Dante, »De anima«, Bacon, »Organum«, Schiller, »Ästhetische Briefe«, Eucken, »Einheit des Geisteslebens«), auf dem schmalen Pfade der Organisierung nach Zahlenproportionen allein liegt die Wahrheit des wahren Harmoniestreites, und durch dieses Nadelöhr des Lebensprozesses muß jede Lebeusähnlichkeit und jede — würdige, klassische Kunst ihren Weg bahnen — so muß man sehen, daß durch diesen, den Kunsthimmel aufschließende Nadelöhr der unendlichen Gesetzesfülle und Verbundenheit beim Klavierspiel keine Fingerbewegung, Anschlag, Fall oder Wurf hindurch kann, weil sie von vornherein alle Absonderungen sind und bleiben, Abfall der Zerstückelungstendenz, dem Geist der Organisierung widersprechend.

Es ist fast hoffnungslos, solchen Menschen eine evolutionistische Richtschnur in leisesten Andeutungen heizubringen, weil jede Unnatürlichkeit, wie Schlag, Fall oder Wurf, jede derartige Einseitigkeit die Seele verdorrt und den Geist abstumpft. So wird heute fast jeder Lehrer in bezug auf diesen Himmelspfad der Kunst antworten: »Nach Ihrer Ansicht nur, Mr. Clark, kann hier ein einziger Weg sein, denn jeder Weg führt nach Rom«. Daß jeder Kunstweg allein auf Harmonie zu gründen ist, können gerade diese, durch Fingerbewegung verworrenen Menschenköpfe gar nicht glauben oder verstehen.

Daß Christus von einem schmalen Himmelspfad, daß Aristoteles und jeder Philosoph Griechenlands von der goldenen Mittelstraße der Harmonie, und daß alle großen Deutschen von der unendlichen Verbundenheit der Freiheit geschrieben haben, und sogar, daß der Schöpfer selbst der Logos in sich und in allen seinen Schöpfungen ist, und daß dieser Logos auch nur der schmale Weg der Himmelsharmonien der Individualisierung ist, das Nadelöhr der Organisierung heißt, das würden alles »mißbräunlich gebrauchte« Worte jeder fingerbewegenden Klavierspieltheorie sein und bleiben. Daß die universale Gesetzmäßigkeit des Harmonienfließens mit der Tonkunst auf dem Klavier unendlich viel mehr zu tun hat, wie die Einseitigkeit des Falls oder Wurfs, wird diesen Deppe'schen Leuten nicht einfallen zu glauben. Im Grunde genommen kostet es zuviel moralische Energie, eine freie Organisierung der menschlichen Kräfte als Gegensatz zu jenem toten Werkzeug des Klaviers zu schaffen.

Ja, Kunst und solche Kunst, die höchste Kunst ist schon den Menschen im allgemeinen, wohl gar der Seele zu kostspielig. Keiner berühmten Klavierskoryphäe mangelt der Glaube, daß ihre Lehren gut und für die höchsten Kunstzwecke ausreichen, daß hierbei alle Wege nach Rom führen, und wenn dabei eines für alle Dinge unumgänglich ist, so ist dies der Anschlag und die Fingerbewegung. Bevor jedoch nicht dieses künstlerische Umding aus dem Wege geschafft wird, nimmt keiner den ersten richtigen, wahren Schritt vorwärts zum Kunsthimmel des transzendentalen, d. h. harmonischen Klavierspiels.

Berlin-Rummelsburg.

Frederic Horace Clark.



## Beethoven's Sonatas and the three Styles.

---

Beethoven's Pianoforte Sonatas are a world; nay are a universe comprising many worlds, each of which has its peculiar conformation, chemical constitution, and spiritual character. Of all masters Beethoven is the grandest in form, sublimest in thought, and most passionate in feeling. There never lived another composer who, like him, has understood how to compel tumultuous emotions and heaven-scaling thoughts to submit to the restraining and ordering hand of the musical architect. His edifices, fair and strong, triumphantly defy time and fashion, and fill the beholder with joy, wonder, and awe. Virility, earnestness, sincerity, and elevation of aim, speak from every line. And while these qualities evoke our veneration, others engage our affection. His high aims did not prevent his art from keeping in the closest touch with man and nature, and his manliness bore within itself the tenderest and most enthusiastic lovingness. Nor can we overlook his humour, profound and full-blooded, the offspring of love and pity, not of aversion and contempt.

Considered in a body, Beethoven's pianoforte sonatas surpass in value every other composer's works of the same class; and this superiority is in every respect — in thought, form, style, and power and warmth — so great, that doubting it would be fatuous, and discussing it idle. Most felicitously have Beethoven's sonatas been called the pianist's New Testament, the Old Testament being J. S. Bach's "Welltempered Clavier". Even as regards mere quantity, they make an imposing show, especially if we take into account their size as well as their number. It is true C. Ph. E. Bach's and Muzio Clementi's — not to mention sonata makers of the Steibelt type — outnumber Beethoven's greatly, and Haydn's outnumber Beethoven's slightly. But on the other hand Beethoven's outnumber Mozart's, and those of every other composer who produced sonatas of lasting value. Domenico Scarlatti does not come within my purview here, which is that of the developed modern sonata.

In 1783 there were published three sonatas which Beethoven had composed two years previously, at the age of eleven. As however these compositions have only biographical, not historical and artistic, value, I will pass them by. I will pass by also an incomplete, posthumously published sonata, and two sonatas of doubtful authenticity. After deducting these sonatas without opus numbers, there remain thirty-two with opus numbers, extending from op. 2 to op. 111, the first three appearing in 1796, when the composer was twenty-six years old, the last one in 1823, when he was fifty-three. All these works are precious, although not of equal importance. But if we except op. 49 in G major and G minor, and op. 79, in G major, light sonatinas rather than weighty sonatas, and further, the less inspired and distinguished op. 27, No. 1, in E flat major, op. 54, in F major, and op. 78, in F sharp major, the remaining twenty-six sonatas may be unhesitatingly described as creatious instinct with life, masterpieces of musical architecture, revelations of ineffable beauty, and models for all time.

However powerful and original his genius, the artist does not draw everything from himself. The sum of his ability is to a large extent made

up of what he has inherited from his predecessors and borrowed from his contemporaries. The difference between a man of genius and a man of no genius is that the former fully assimilates what he acquires, and thus leavens and seasons it with his own. Beethoven's early works show unmistakably the influence of Haydn and Mozart. This fact is generally known. The influence of other masters is as generally overlooked; partly because their influence is less pronounced, partly because their works are unfamiliar. Of the preceding sonata-composers who, besides Haydn and Mozart, influenced Beethoven, there must be noted especially Carl Philipp Emanuel Bach and Muzio Clementi. The sonatas of the former must have formed a large part of Beethoven's pabulum in his boyhood and youth, for they were among the very best music of that time in the non-contrapuntal style, and were favourite compositions of his master Neefe. C. Ph. E. Bach's "Essay on the true manner of playing the Clavier" was highly esteemed by Beethoven, and probably was the school from which he was taught. That his library contained many of Clementi's sonatas, and that he had a predilection for them, and recommended them as sound matter for the study of learners, are well-known facts.

But while it is right to examine the soil from which the plant grows, it would be wrong to ignore the latter's endowment. Beethoven's individuality manifested itself from the first, and manifested itself with increasing strength as the master advanced in his career. Indeed his development is a conclusive proof of the immense power of his genius. What a distance from the most characteristic works of his first style to the most characteristic of his third! The much-discussed division of Beethoven's life-work into three styles or periods is therefore not only perfectly justifiable, but also really helpful — or rather let us say, it is so if we see at the same time its inadequacy.

It was Fétis who first propounded, and Lenz who afterwards developed, the theory of three periods or styles. The idea is excellent, for it gives expression to an unquestionable truth — namely the fact that Beethoven was first influenced by his predecessors and contemporaries, then assumed entire independence, and finally withdrew more and more from the outside world and into himself. The three styles that arose from these three positions or phases may be succinctly characterised by calling the first the traditional style, the second the personal style, and the third the mystical or transcendental style. The theory of the three styles, rightly regarded, is not only true but also helpful. It helps us to understand the mind of the master and the nature of his works. But the theory does harm instead of good if we apply it mechanically, and say the styles extend from this to that opus, the periods from this to that year. No such distinctly marked boundaries exist. For in the earlier periods the master often anticipates the style of a later period, and in the later periods he often reverts to the style of an earlier period. Nor is this the only and greatest difficulty. Whereas in many cases we can say that the work is in the first, second, or third style, there are also many cases where we cannot do so, the works partaking in varying proportions of the nature of two styles. We need not hesitate to say that the three Sonatas op. 2 are in the first style. But can we say as unhesitatingly that the *Sonate pathétique*, op. 13, is in the same style? Does not its first movement presage the second style? Again, though all would agree that the Sonatas op. 101, 106, 109, 110, and 111, belong to

the third period, who could assert that they partake of its style in the same degree? This question of degree presents itself in a more striking form when we compare the last string quartets with some of the other works of the same period. Another disturbing element in the mechanical application of the theory of styles has yet to be mentioned, the publication of early works at a later period.

For the reasons stated there cannot but be much diversity in fixing the boundaries between the styles, and assigning each work to the proper group. Fétis begins the second period with the third symphony, the *Eroica*, op. 55, composed in 1804, and the third period with the seventh symphony, the *A major*, op. 92, composed in 1812. Lenz extends the second period at both ends, beginning it with op. 21, the first symphony, composed in 1800, and ending it with op. 100; opening the third period with the *A major* Sonata, op. 101, composed in 1816. But the simplicity of Lenz's division is deceptive, for he obtains it by the sacrifice of facts. Indeed he admits that op. 21, the first symphony, with which he begins the second period, really belongs to the first, and that op. 36, the second symphony, and other works between op. 21 and 101, belong to it also. Strange to say, after grouping Beethoven's works in the way indicated — that is, into three styles, extending from op. 1 to 20, 21 to 100, and 101 to 135 — Lenz gives what he calls the corresponding periods to these opus numbers, namely 1783—1805, 1805—1817, and 1817 to 1827. These years however do not correspond with his grouping; indeed, as far as the end of the first period and the beginning of the second are concerned, they agree with that of Fétis.

One has then to keep in mind that a higher opus number does not always indicate a higher degree of development; and that, as the development (apart from anticipations and reversions) is gradual, the demarcation of the boundaries of the periods must be allowed to be a question of individual taste and judgment.

However what is more useful than the getting off by heart of a scheme of dates and opus-numbers is a knowledge of the qualities of the several styles, for such a knowledge shows us what direction the master's development takes.

In the first, the Traditional Period, Beethoven adheres for the most part, in matter and form, to the ways of his predecessors and contemporaries, especially Haydn and Mozart. But it has to be noted that he never is a mere imitator, and at once puts the stamp of his individuality on his work, although sometimes not very distinctly.

In the second, the Personal Period, Beethoven attains fullness of power and independence, deepens the content, and extends and knits more closely the form. Here are found beautifully balanced: freshness and nobility, spontaneous imagination and artistic presentation, the sensuous and the intellectual, the external and the internal world.

In the third, the Transcendental or Mystical Period, which is a more advanced personal period, the content of Beethoven's composition is more recondite, and reflective rather than spontaneous, and the old types of form are either entirely abandoned or its parts so fused and modified as to be often hardly recognisable.

All the three styles are beautiful. Whether we prefer the one or the other of them depends on our mental constitution and musical culture. The

question as to the relative value of the second and the third cannot be settled by discussion; if the third has not the bloom of the second, it has precious qualities which the latter lacks. Happily the question need not be settled, in fact, ought not to be asked. Let us, undisturbed by comparisons, enjoy the beautiful in whatever matter or form it presents itself.

Edinburgh.

Fr. Niecks.

## Musik in Rom.

Mozart's Figaro ist in Mailand als »Novität« gegeben worden und — durchgefallen. Das gibt in doppelter Hinsicht zu denken. Nicht etwa weil das Juwel musikalisch reiner Dramatik nenerdings zwölf Jahrzehnte nach seiner Entstehung noch irgendwo, und zumal in einem mit Recht für musikalisch geltenden Lande, als Novität auftreten konnte<sup>1)</sup>; die Gründe hierfür liegen in der nationalen und zum Teil in der politischen Entwicklung Italiens und sind zu oft durchgesprochen worden, als daß es sich lohnte, von neuem in Verwunderung oder gar in moralische Entrüstung zu geraten. Aber auffallend ist einmal, daß man sich an der Skala überhaupt zum Figaro entschlossen hat, denn dieser Entschluß ist ein Akt der Verzweiflung, ein entschiedenes Mißtrauensvotum gegen die Tagesproduktion und die Mode, zugleich ein Versuch der Evolution und der Pionierarbeit; sodann soll man sich hüten, das Fiasko des einzigen Werkes vorschnell aus bloßem Chauvinismus und prinzipiellem Vorurteil zu erklären. So groß der Deutschenhaß noch immer sein mag, der in den beiden wichtigsten Städten Italiens, Mailand und Rom, durch die erbärmlicheren und deshalb geleseneren Organe der Tagespresse geschürt wird, er hat in musikalischen Dingen nicht mehr das Wort, seitdem das potenzierte Germanentum in der Musik, seitdem Richard Wagner's Kunst durch die brutale Macht ihrer Erfolge die Schreier blamiert und energisch zur Ruhe verwiesen hat. Man muß also nach anderen Gründen suchen; wo der böse Wille nicht nachzuweisen ist, bleibt nur der Mangel an Verständnis übrig: »manca la cadenza finale«, konnte man vor einigen Jahren hören, als eine vorzügliche Aufführung von Mozart's »Ave verum corpus« in Rom unhemerkt vorüberging, und in der Tat, solange man Mozart nicht mit den konventionellen Fermaten beglückt, die bei Wagner durch die starken dramatischen Effekte ersetzt sind, wird man ihm den Süden nicht gewinnen. Dennoch bleibt der Versuch Mailands bemerkenswert; er ist bezeichnend für den frischen Geist, der durch die stark modern angehauchte Industriestadt weht. In Rom ist nichts dergleichen erfolgt; das Volk und sein Theater wälzt sich sozusagen in ausgefahrenen Bahnen weiter, und von den sechs Opern, deren mittelmäßige Aufführungen den abgelaufenen Winter füllten, war am besuchtesten immer die »Bohème«. Nächstdem kam »Mefistofele« und die in bekannter Weise zngestntzte »Walküre«; wenn man als Novität nebst

<sup>1)</sup> Die italienischen Hauptopern Mozart's sind am Anfange des 19. Jahrhunderts in den größeren Städten Italiens aufgeführt worden, ohne irgendwo festen Fuß zu fassen.

ein paar Kleinigkeiten den »Samson« von Saint-Saëns beifügte — eine Novität, die in Deutschland vor etwa 30 Jahren gegeben wurde, als man in Italien von Saint-Saëns noch nichts wußte —, so geschah dies nur, weil man auf die Übersiedlung des greisen Komponisten in die (von Berlioz so drastisch gefeierte) Villa Medici rechnete. Man verrechnete sich aber: in Paris hatte man Verstand genug, nicht einen Musiker, sondern Herrn Carolus Duran zum Leiter der Kunstakademie auf dem *Monte Pincio* zu ernennen, und die Huldigung fiel ins Wasser.

Der Oper steht das Konzert diametral gegenüber. Hier handelt es sich nicht um die trivialen Genüsse und Gewohnheiten breiter eingessener Bevölkerungsschichten, sondern um die gewählten Anforderungen eines im ganzen immerhin gebildeten, internationalen Reisepublikums. Ein solches findet naturgemäß nicht in der lombardischen Handelsmetropole, sondern in Rom seinen Hauptzielpunkt, und demgemäß darf man hier von einer gewissen Entwicklung des Konzertwesens im modernen Sinne sprechen. Natürlich nicht im Sinne jener typischen Küchenzettel-Programme mit ihren Klavierstückchen von Bach bis Liszt und ihren Liedern oder Arien von Marcello bis Tosti; solche Bettelkonzerte mit oder ohne wohltätigen Zweck gibt es hier so gut wie anderswo, und wenn Frau X die »Tranmeswirren« spielt oder Fräulein Y das »vergebliche Ständchen« singt, so ist es für die Kunst ganz irrelevant, ob X und Y einen deutschen, italienischen oder amerikanischen Namen bedeuten — oder ob diese Unternehmungen überhaupt anfallen. Wichtig ist es dagegen, daß die *Accademia di Santa Cecilia* ihren Plan, eine Reihe vornehmer Abonnementskonzerte zu bieten, konsequent durchführt, was um so schwerer ist, da sie sämtliche Solisten von weit her kommen lassen und das einheimische Orchester mit großen Kosten anwerben muß. Der Energie und gesellschaftlichen Stellung ihres Ehrenpräsidenten Grafen San Martino, eines Piemontesen, der mit der seinem Volksstamm eigenen strammen Zähigkeit seine Ziele verfolgt, ist es zu danken, wenn man in Rom zwischen Weihnachten und Ostern 1905 etwas ordentliches zu hören bekam, ja stellenweise sogar etwas außerordentliches. Geradezu staunenswert war es nämlich, was der aus Oberitalien verschriebene Kapellmeister Toscanini mit diesem Orchester zuwege brachte. Die träge Masse war plötzlich belebt, jeder Musikant eine Individualität geworden, die sich wiederum mit den anderen zu einem Ensemble von solcher Präzision zusammenfügte wie sie sich sonst nur bei traditioneller, eiserner Disziplin, und auch da nur in ganz seltenen Ausnahmefällen, erzielen läßt. Und mit diesem klangvollen Ensemble, dieser Fülle teils verschmolzener, teils sich abhebender Stimmen operierte Toscanini so, daß er in jedem Stück, ja jedem Takte sein feines Verständnis für die gewählten, zum Teil ungemein schwierigen Aufgaben bewährte. Hätte er sich nur diese Aufgaben anders gestellt! Aber seine Programme waren so unkünstlerisch und geistig beschränkt, wie sein Einstudieren und Dirigieren bewundernswürdig. Wieder einmal zeigt es sich, wie wenig bei einem Musiker, der in die Tiefe wirken soll, mit einseitig praktischer Ausbildung geschehen ist; er muß etwas historische, namentlich aber philosophische, speziell ästhetische Erziehung genossen haben, wenn er seines hohen Amtes würdig sein soll. Über das eine oder andere Stück mag er seine subjektive Meinung haben; das Verhältnis mehrerer Stücke zueinander ist ein objektives, das sich studieren und durch Schulung des inneren Blickes positiv erkennen läßt; solche Erkenntnis ist aber — bis auf die unberechenbar seltenen Fälle,

wo der blinde Instinkt hilft — notwendig, wenn ein vernünftiges Programm entstehen soll. Herr v. Hansegger hat kürzlich einige Gesichtspunkte aufgestellt, nach denen Konzertprogramme aufgestellt werden sollen; das war vielleicht zu weit gegangen, denn solche Regeln könnten leicht zur Fessel und auch zur Eselsbrücke werden; aber wohl lassen sich einige Warnungen aussprechen, nach denen man gewisse Programme nicht machen darf. Vermeiden soll man also vor allen Dingen Monotonie und Sinnlosigkeit. Wenn man, wie Hans v. Bülow und selbst seine geistreichsten Nachfolger, drei klassische Sinfonien hintereinander spielt, so erzeugt man aus pädagogischem Prinzip eine um so unverantwortlichere Monotonie, da der Orchesterdirigent keinesfalls, wie im wesentlichen der Quartettist, auf gleichartig konstruierte Werke angewiesen ist. Wenn man die neunte Sinfonie zweimal hintereinander anführt, so begeht man gleichfalls von schnlmeisterlichen Grundsätzen aus einen akuten Widersinn; denn die Entwicklung des Werkes vom Keim bis zum Höhepunkte vollzieht sich organisch wie die eines großen Menschen oder Volkes; und wie der Triumphator nicht wieder zum Kinde oder gar zum Embryo werden kann, so ist es ein nur durch Vergewaltigung der gesunden Natur herstellbares Unding, daß nach den welterlösenden Jubelfanfaren des Freudenhymnos gleich wieder die vorbereitende, spannende Quinte erbeben, schweben, niederhüpfen und wieder aufschwellen soll, um ahnen zu lassen, was uns vor einer Stunde verkündigt worden ist. Aber verfehlt war es auch, wenn einer der gefeiertsten Dirigenten des Nordeus kürzlich die alte (übrigens müßige) Frage: »Was schickt man der neunten Sinfonie voraus?« mit Mozart's G-moll-Sinfonie zu erledigen versuchte; auf G-moll paßt D-moll nicht, und überhaupt wird durch diese Zusammenstellung wiederum Monotonie erzeugt, nämlich durch zuviel Moll; außer bei Passionsandachten darf Moll unter keinen Umständen innerhalb eines musikalischen Vortrages überwiegen. Wie anders würde sich jene erzitternde Quinte etwa von dem C-dur der »Weihe des Hauses« oder von dem E-dur einer Bach'schen Verklärungskantate (z. B. »Liebster Gott, waun werd' ich sterben« oder »Schlage doch, gewünschte Stunde«) abheben! — Einer der tüchtigsten deutschen Chormeister führte dieser Tage an einem Bachfest beide Passionsmusiken auf. Mit Unrecht! Die Nebeneinanderstellung fordert ja zur Vergleichung heraus, zieht also die Hälfte der Aufmerksamkeit von dem Objekte ab, das sie sonst ganz gefesselt halten würde; sie ignoriert über dem rein musikalischen den poetisch-dramatischen und religiösen Gehalt des Werkes und weckt im Hörer statt heißen Empfindens kalte Kritik: zwei Leidensgestalten in einem Feste, das ist wie zwei neunte Sinfonien an einem Abend. Wie anders würde am Tage nach der Passionsmusik eine helle Osterkantate wirken, etwa »Der Himmel lacht, die Erde jubiliert« oder »Kommt, eilet und laufet«! Nach der Grablegung die Auferstehung, nicht aber zwei Grablegungen; so will es nicht nur die Religion, so will es auch die Musik, so wollte es Bach.

Diese Zusammenstellung mag beweisen, daß auch in Deutschland vielen vorzüglichen Musikern die Fähigkeit, Programme zu machen, noch nicht angegangen ist. Wer von dem feinsinnigen Italiener mehr erwartete, wurde arg enttäuscht. Schon seine Unterlassungssünden waren unverzeihlich. Seit Jahren lechzt Rom nach einem Tropfen guter Orchestermusik; nun kommt endlich Herr Toscanini für bloße zwei Konzerte, und auf seinen Programmen fehlen Bach, Mozart, Schubert vollständig, Beethoven ist nur mit einer Sinfonie und einer Ouvertüre, Frankreich nur mit einem der kindischsten

Sätzchen von Berlioz, Rußland überhaupt nicht vertreten! Dafür prangte am Anfang des zweiten Konzertes eine schier endlose Sinfonie von Martucci, die sich von ähnlichen akademischen Machwerken nur durch ihre totale Gedankenlosigkeit unterscheidet; sonst pflegen die Sinfoniefabrikanten wenigstens irgendwelche biedere Themen nach klassischem Muster korrekt zu verarbeiten, hier aber konnte von einem Thema, das ernsthaft diesen Namen verdient hätte, überhaupt nicht die Rede sein, sondern öde blieb alles, ohne daß auch nur geschickte Durchführung oder reizvoller Klang über die Leere hinweggeholfen hätten. Fragte man nach der Ursache, warum sich ein so geistvoller Dirigent sich dazu hergeben konnte, so hieß es: »er ist mit dem Komponisten so befreundet«, ungefähr wie im alten Rom die Advokaten vor Gericht die Schnldlosigkeit ihrer Klienten weniger durch positive Tatsachen als durch persönliche Empfehlungen zu beweisen suchten. — Dankbar dagegen durfte man für Sibelius' »Schwan von Tuonela« sein, der immerhin ein kleines Stückchen Melodie enthält; wenn aber der ganze Charakter einer Komposition in ihren Instrumentaleffekten besteht, noch dazu solchen, die man allmählich recht oft gehört hat — hohe Akkorde achtfach geteilter Violinen; dumpfe, tiefe Posaunen; auf- und niederrauschende Harfengriffe; große Trommel mit Paukenschlägeln pianissimo; das Melodiechen fortwährend im englischen Horn —, so darf man wohl fragen, ob das nicht die vollkommene Monotonie ist! Mag sie immerhin Charakter haben, einen Erholungstropfen bot sie nach der Martucci'schen Wüstenei nicht; und damit man ja nicht sobald wieder zu Kräften käme, sondern von einer Tränmerei in die andere geschaukelt würde, folgte nun das allerdings wunderbar ausgeführte »Siegfried-Idyll«, und dann gar das gemeinhin als »Waldweben« bezeichnete Potpourri aus dem zweiten Akte des »Siegfried«, das doch längst seine Existenzberechtigung im Konzertsale verloren hat, seitdem der ganze »Siegfried« überall, selbst in Rom, auf der Bühne gegeben wird. Man war verschmachtet, als mit der dritten Leonorenkonzerte die Erlösung kam; ganz analog wirkte im ersten Konzerte die Eroica. Denn nach Isolde's Verklärung, diesem Schluß der Schlüsse, der wirklich keinerlei Nachfolge verträgt, gab Herr Toscanini die »Fee Mab« von Berlioz, danach ähnliche Spielereien eines unbedeutenden italienischen Opernkomponisten und, als ob es der sinnlosen Mätzchen und Kinkerlitzchen noch nicht genug wäre, den »Till Eulenspiegel«<sup>1)</sup> von Richard Strauß. Wahrlich, man fragte sich, ob nicht die bekannte Regel vom Verstande der Tenöre auch auf Kapellmeister Anwendung fände; aber freilich, die technisch und geistig vollendete, hinreißende Art, wie Herr Toscanini Beethoven und Wagner dirigiert, entschädigte schließlich für alle seine Sünden.

Daß nach zwei ausschließlich orchestralen Konzerten die Akademie auch einige Solo-Virtuosen produzierte, wird man ihr um so weniger verdenken, als unter ihnen der Cellist Casals mit einem durchaus noblen Programm antrat; wichtiger war eine Sitzung des fleißigen Rosé-Quartetts mit Werken von Brahms, Beethoven und Schubert, namentlich aber der Versuch der Akademie, mit dem eigenen Chore Bach und Händel herauszubringen. Unter der energischen Leitung des Herrn Falchi gelangten die Kantate »Ein feste Burg« und die Triumphszenen aus dem dritten Teile des »Judas Makkabaeus« beinahe tadellos; ebenso das Oratorium »Jefte« von Carissimi,

1) In Deutschland denkt man darüber wohl etwas anders.

Die Redakt.

das den gefährlichen Posten zwischen den zwei wuchtigen Eckpfeilern ganz gut vertrag. Hätte der Chor sich zuweilen etwas dynamische Mäßigung auferlegt und hätte man davon Abstand genommen, die Frauenstimmen durch krähende Knaben zu verstärken, so wären die Werke noch besser zur Geltung gekommen; aber auch so war die Wirkung gewaltig, und das ganze Konzert mußte nach wenigen Tagen wiederholt werden. Damit ist die Bach-Strömung, die Europas gesamtes Musikleben zu regenerieren berufen ist, auch in das Herz Italiens gelenkt; hoffentlich wird sie den römischen Augiasstall reinigen, denn wenn die maßgebende Instanz vor Riesenaufgaben wie der Reformationskantate nicht zurückschreckt, wird sie sich mit den zugänglicheren und leichter ansprechenden Werken Bach's gewiß bald befreunden. Es wäre dies um so nötiger, da hier ein gewisser Costa zuweilen Aufführungen alter, auch Bach'scher Musik veranstaltet, die unter dem Aushängeschild »*Società G. S. Bach*«, die Fremden anlocken, jedoch infolge absoluter Talentlosigkeit und rücksichtsloser Änderungswut des Dirigenten nur das Vorurteil zu verbreiten geeignet sind, daß Bach unerträglich langweilig wäre.

Ermüdung dagegen verdienen die Kammermusiker des Herrn Gulh mit dem Streichquartett Fattorini. Herr Gulh ist ein begabter Pianist, der sich in der Heimat ausgezeichnet, im Auslande vervollkommen hat; sein sizilianisches Temperament hinderte ihn nicht an ernsthaften, gründlichen Studien, und so zeigen alle seine Programme, in Solokonzerten wie in Kammermusik, das Resultat vieljähriger zäher Arbeit. Im abgelaufenen Winter war seine Tätigkeit um so willkommener, da das bekannte Quartett der Königin-Mutter, dessen erster Geiger, Monachesi, im gegenwärtigen offiziellen Italien schwerlich seinesgleichen hat, aus unangeklärten Gründen beherrlich schwieg. Freilich wenn Herr Gulh im ersten Konzert mit einem Klavier-Quintett (Fis-moll, Op. 30) von Frühling anrückte, so hätte er das ruhig lassen können; solche Arbeiten gehören in die Kategorie Martucci. Im übrigen aber wird man seine parteilose Novitätenwahl ebenso billigen wie seine gleichmäßige Berücksichtigung der klassischen und romantischen Traditionen; besondere Anerkennung verdient die Wiedergabe von Bach's Klavierkonzert in D-dur mit Streichinstrumenten und die Unterbrechung des formalen Einerlei durch erlesene Gesangstücke. Nur in der Wahl der Sängerin mag er künftig vorsichtiger sein; allerdings sind branchbare Exemplare dieses Artikels jetzt in Italien so selten als anderswo, aber wozu eine Amerikanerin engagieren, wenn in Rom eine Pettigiani lebt? Bei dieser Gelegenheit seien einmal alle Sängerinnen, die sich an Schnbert's »Du bist die Ruh« wagen wollen, vor veralteten Ausgaben gewarnt; will man sich wirklich, statt die prächtige Gesamtausgabe zu benutzen, mit dem bekannten ersten Album begnügen — etwa wie gewisse Leserinnen von englischer Literatur nichts anderes kennen als »Tanchnitz' Edition« —, so nehme man wenigstens die neuesten Auflagen, damit man nicht so empörende Druckfehler fortplanze wie das *tes* im dritten Takte der letzten Strophe des genannten Liedes. Die Note heißt *des*, wie die entsprechende der vorausgehenden Strophe. —

Neben allen diesen Gebieten ausübender Tonkunst mußte dasjenige nur erwähnt bleiben, auf dem gerade Rom am meisten berufen wäre, alte Traditionen aufrecht zu erhalten: das des geistlichen *a-cappella*-Gesanges. Aber diese Tradition ist längst erloschen; selbst der Erlaß des Papstes hat die Menschheit aus ihrer allgemeinen Indifferenz nicht anzufürütteln vermocht.



Und doch heizt Rom den Musikler, der fähig wäre, neues Leben in diese Ruinen zu bringen: der Organist der Ludwigskirche, Herr Boezi, hat bei verschiedenen Gelegenheiten, namentlich bei der jüngsten Gedenkfeier für König Humbert im Pantheon, gezeigt, wie man einen Chor einzustudieren hat, wie auch mit numerisch beschränktem Material die großen Aufgaben zu lösen sind, die uns die Renaissance hinterlassen hat. Hier war alles vollkommen, Auswahl der Stücke, Reinheit des Gesanges, Schönheit des Tones und Lebendigkeit des Vortrages; man sollte meinen, daß Staat und Kirche wettsiegen würden, sich eine solche Kraft zu sichern. Aber nein, die Humbertfeier fand zwar im größten antiken Tempel, jedoch mit Ausschluß der Öffentlichkeit statt, und andere Zeremonien dirigiert Herr Boezi zwar öffentlich, aber ohne offizielle Hilfe und ohne irgendwelche Reklame. Die Bureaucratie läßt ihn sich mit gewohnter Schlaubeit entgehen, um allerlei unfähige Charlatane zu unterstützen; auf dem Quirinal hat man von Musik keine Ahnung, und im Vatikan regiert der Massenproduzent Perosi: so wird wohl alles beim alten bleiben und die gute italienische Chormusik würdige Pflegestätten nach wie vor nur in Frankreich und Deutschland finden.

Da nun das Kapitel der Privatanführungen einmal gestreift ist, so mag hier eine Tatsache registriert sein, die wenigstens den Chronisten interessieren wird. Joachim hat mit seinen Genossen in fünf Sitzungen Beethoven's sämtliche Streichquartette aufgeführt. Als Lokal war ihm dafür vom französischen Botschafter ein mit Fresken von Carracci geschmückter, akustisch sehr günstiger Saal des Palazzo Farnese zur Verfügung gestellt worden, was zu allerlei törichtem Klatsch gegen die deutsche Botschaft, aber auch zu harmlosen deutsch-französischen Künstler-Verbrüderungsfesten Anlaß bot; die Snahskriheten zahlten märchenhafte Preise, zum Teil wohl mehr wegen des vornehmen Empfanges und der (arg überschätzten) Freskomalereien als wegen Beethoven und Joachim; Unternehmer der Tournee war der durch seine Musikschriststellerei wie durch seine Ehe mit Teresina Tua bekannte Graf Franchi. Die deutsche Kolonie feierte den Geigenmeister mit abruzzeser Volkstänzen und deutschem Freihier.

Alles das hätte auch anderswo geschehen können; es steckt so gut wie nichts spezifisch Römisches auch nur Italienisches darin. Um so lieber konstatiert man das schöne Talent eines jungen einheimischen Komponisten, der hoffentlich von sich reden machen wird: Herr Vincenzo Tommasini zeigte in einem Konzert eigener Werke, teils für Streichquartett, teils für Orchester, daß er lebenswürdigste Melodik mit künstlerischem Geschmacke verbindet und gründlich genug gelernt hat, um mit seinen Schätzen rationell wirtschaften zu können. Seine Harmonie ist klar, seine Instrumentation sachgemäß, heides klangvoll und gänzlich unbeeinflusst von den Verschrobenheiten der Wagnerianer; möchte doch die Oper »Medea« halten, was ihr Vorspiel ankündigt! — Roms Angesicht verändert sich von Tag zu Tag; lange Zeit verschwand das Alte, ohne daß auch nur Versuche gemacht wurden, im Neuen Ersatz zu bieten. Jetzt regt sich unter dem Einflusse des Internationalismus ein ungeahnter Tätigkeitstrieb: vielleicht kommt er schließlich doch auch der Musik zugute.

Rom.

Friedrich Spiro.

## Musikberichte.

**Berlin.** Oper. Das Königl. Opernhaus hat am 19. Juni die Saison beschlossen; in dieser kamen 52 Opern (darunter sechs nicht den Abend füllende) von 25 Komponisten zur Aufführung. 78 Vorstellungen entfielen auf Wagner, dessen 10 auf dem Spielplan befindliche Werke im Mai in einem Sonderzyklus zu erfreulicherweise ermäßigten Preisen gegeben wurden; mit 35 Aufführungen ist dann Leoneavallo (27 Roland von Berlin, 8 Bajacchi) vertreten, mit 20 Mozart, 19 Humperdinck, 15 Nicolai, 13 Thomas, 11 Bizet, Gounod, Massenet, 10 Weber, 9 Auber, 8 Mascagni, 7 Meyerbeer, 6 Lortzing, Saint-Saëns, Verdi, 5 Beethoven, Boieldieu, Hans Sommer (Rübezahl), 3 Cornelius und Kienzl, 2 Donizetti, 1 d'Albert, Gluck (?), Offenbach.

Das Theater des Westens brachte noch kurz vor Ablauf der Spielzeit Marschner's im Königl. Opernhaus leider seit Jahren fehlenden »Hans Heiling« heraus, ohne jedoch berechtigten Ansprüchen ganz zu genügen.

Im National-Theater, das seine erste Saison am 31. Mai beschlossen hat, gastierte Charlotte Wyna als Favoritin (Donizetti) und Rose in Maillart's »Glöckchen des Eremiten« mit großem Erfolg, der in gleicher Weise ihrer feinen Gesangkunst wie ihrem Darstellungstalent zuzuschreiben war.

Ernst von Wolzogen, der an Stelle der »verschlumpten Operette« der feinen komischen Oper zu ihrem Recht verhelfen wollte, ist kläglich gescheitert: sein mit großer Reklame in Szene gesetztes Opernunternehmen hat kaum sieben Wochen gedauert; viel Geld ist nutzlos verschwendet, das Personal stellenlos geworden. Abgesehen von den beiden tüchtigen Kapellmeistern Erich Band und Leo Fall enthielt es nur wenig brauchbare Kräfte, das Orchester (sog. Berliner Tonkünstler-Orchester) war auch recht minderwertig. Vor allem hatte sich Wolzogen, der auch als Regisseur ziemlich versagte, in der Auswahl der Werke geirrt. Zur Eröffnung führte er eine Vertonung des heiteren Festspiels »Das Urteil des Midas« von Wieland auf, zu dem Hans Hermann eine im Wagnerstil gehaltene, zu dem satirischen Text nur wenig passende Musik geschrieben, und die von ihm selbst nach Heine's Reisebildern bearbeitete zweiaktige Oper »Die Bäder von Lucca«, deren Text in Wahrheit ein richtiges flottes und witziges, frolich anrühiges Operettenlibretto war. Bogumil Zepler, der Komponist dieser »Bäder von Lucca« hat auch in diesem Werke die Erwartungen, die man einst auf ihn setzen konnte, nicht erfüllt; seine Ensemblesätze waren noch am besten geraten, manche Feinheiten im einzelnen konnten doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß die musikalische Erfindung eine nur schwache war, die Musik im allgemeinen nicht recht dem Texte entsprach. Trotzdem dieses Werk keinen Kassenerfolg hatte, mußte es immerfort gegeben werden, weil kein anderes vorbereitet war. Das »Urteil des Midas« war bald abgesetzt worden; dafür wurde einige Male der Einakter »Reklame«, Text und Musik von Martin Jacobi, aber so schlecht gegeben, daß die besonders schön gearbeiteten und wohlgelegenen Ensemblesätze nicht recht zur Wirkung kamen. Endlich waren »Die Pfahlbauer«, eine dreiaktige Oper (nach Vischer's Roman »Auch eines«) von Laufs, Musik von Wilhelm Freudenberg einstudiert, ein Werk, das für den Mainzer Karneval im Jahre 1877 zur Verherrlichung des Weinbaus geschrieben war, aber der Erfolg der zwar sorgfältig gearbeiteten, aber wohl schon 1877 altmodischen Musik zu den »Pfahlbauern« war ein solcher, daß nach der zweiten Vorstellung die Wolzogen-Oper ihre Pforten schließen mußte.

Am 17. Juni wurde die hier seit Jahren von Direktor Heinrich Morwitz mit Erfolg geleitete Sommeroper, deren Personal fast immer wiederkehrt, mit Karl Weis' hier schon öfters aufgeführter Volksoper »Der polnische Jude« eröffnet.

Wilh. Altmann.

**Bonn.** Beethoven-Feier. VII. Kammermusikfest in Bonn (28. Mai bis 1. Juni). Wiesen die Programme der früheren Feste wenigstens teilweise ein einheitliches Bild auf, so war das diesmal, abgesehen von dem vierten, Beethoven allein gewidmeten Tage, nicht der Fall. Joachim's Quartett, die Pariser Vereinigungen:

„Société des Instruments Anciens“ und „Société des Instruments à Vente“ hatten sich mit den Herren Busoni, von Dohnányi und Tischer-Zeitz vereint, um in bunter Folge neben anderen Werke der großen Wiener Zeit der Tonkunst, älterer französischer Komponisten und moderner Autoren aufzuführen. Über die künstlerischen Leistungen selbst braucht an dieser Stelle nicht mehr gesagt zu werden, als daß sie insgesamt vortrefflich waren und das Publikum zu lebhaftem Beifall hinrissen. Von Haydn kam das *F-dur*-Oktett für Blasinstrumente, das *C-dur*-Quartett op. 54, von Mozart das Quintett in *Es-dur* (Köchel 452), das Streichquartett in *Es* Köchel 428, von Beethoven die Werke op. 59, 70, 95, 96, 16, 18, 78, 131, 110, 20 in der angegebenen Reihenfolge zur Aufführung. Die Programme zeigten ferner die Namen: Friedrich der Große (Flötensonate mit Klavierbegleitung), J. J. Mouret (Diversissement in *D-dur*), A. B. Bruni (III. Sinfonie in *G-dur*), A. C. Destouches, Fr. Cupis de Camargo, A. M. Gasp. Sacchini kleine Stücke, J. B. Borghi (III. Sonate für Violine d'amour und Kontrabaß), M. Pign. Montclair (Ballet-Diversissement), das Ballet des plaisirs (1655) eines Unbekannten und je ein Werk von Brahms (op. 51), St.-Saëns (op. 79) und Th. Gouvy op. 71. Bunt genug war es also schon, und man darf auch aussprechen, daß diese Buntheit trotz der ganz vortrefflichen Leistungen dem Eindrucke des gesamten Festes geschadet hat. In der Instrumentalmusik ist zwar die Wirkung durch den Kontrast eine Hauptsache, allein diese darf doch nicht in der Weise erzielt werden, daß man den witzig-frivolen Monnet neben Beethoven stellt. Ich meine, gerade die Bonner Feste sollten sich von der billigen Art, Programme zusammenzustellen, wie sie in den Dutzendkonzerten herrscht, freimachen und nur und immer nach den höchsten künstlerischen Rücksichten zusammengesetzt werden. Gerade die Bonner Feste, denn zu ihnen kommt das blasierte, moderner Sensation nachlaufende Publikum kann hin oder zeigt sich doch in verschwindender Minderheit, während den Hauptteil der Besucher die ansnachen, welche die Kunst wirklich tief im Herzen tragen und für die von der Musik als Kulturmacht zu leistende Aufgabe erfüllt sind, für sie nach außen hin wirken können und wirken wollen.

Es ist in der Tat ein Genuß, diese Bonner Feste inmitten gebildeter Menschen zu erleben und all den mystischen Tiefen, der über die modernste Musik von deren eingeschworenen Aposteln zum allgemeinen Besten geredet und geschrieben wird, nicht zu hören oder zu lesen. Aber gerade weil das Publikum der Bonner Feste ein besonderes ist, dürfte man ihm Zusammenstellungen der angegebenen Art ersparen. Etwas anderes wäre es, die Entwicklung der Kammermusik etwa an fünf Abenden zu zeigen: da würden die französischen Künstler der alten Instrumente ganz anders zur Wirkung kommen als hier, wo man unter Beethoven'schen Offenbarungen den Klängen des Clavecin nur wie eines gewissen pikanten Kuriosums lauschte!

Gern möchte ich einiges über die von der Société des Instruments Anciens gespielten Kompositionen sagen, die ohne Zweifel von H. Casadesus, dem Leiter der verdienten Gesellschaft überarbeitet worden sind. Allein die Angaben des Programmbuches, das auch eine faksimilierte Wiedergabe von Beethoven's letztem Willen vom 23. März 1827 enthält, sind dazu nicht erschöpfend genug, und die Werke selbst liegen nicht vor.

Wilibald Nagel.

**Dresden.** Die Direktion des Königl. Opernhauses hat noch kurz vor Schluß der rasch ablaufenden Spielzeit ein Werk von Ferdinand Paër gegeben, der im Anfang des vorigen Jahrhunderts auch einige Jahre in Dresden Hofkapellmeister gewesen ist. „Der Herr Kapellmeister oder: Antonius und Kleopatra“ heißt diese komische Oper in einem Akt, die Hans Brenner und Wilhelm Kleefeld in Text und Musik neu herausgegeben haben, und die außerdem noch eine besondere Einrichtung für die hiesige Hofoper erhalten hat. Vieles ist schwer in der Kunst, besonders schwer ist es aber, den ausgeprägten Stil einer Zeit dem Geschmack einer anderen anzupassen. Dem „Herrn Kapellmeister“ liegt eine harmlose Geschichte zugrunde. Barnaba, so heißt er, hat eine Oper komponiert, deren Titel „Antonius und Kleopatra“ lautet. Es ist natürlich nach seiner Ansicht ein Meisterstück und kann nur in der Scala in Mailand aufgeführt werden. Um dies zu erreichen, hat er den

Direktor und den ersten Tenor zu sich zum Essen eingeladen. An ihrer Stelle kommen ein französischer Offizier und dessen Bursche, die seine Oper wohl nicht aufführen können, sich jedoch sein Essen gut schmecken lassen und schließlich seine Mündel und seine Haushälterin heiraten. Das ist ein harmloser Scherz, der ungefähr eine Stunde ausfüllen könnte. Er dauert aber, nachdem er schon aus den ursprünglichen zwei Akten in einen zusammengezogen und auch sonst noch gekürzt worden ist, eine und eine halbe Stunde! Das ist zuviel und wirkt ermüdend. Obendrein singt Herr Scheidemantel, der die Rolle des Kapellmeisters vorzüglich spielte, noch eine lange Arie, die an sich sehr schön ist und auch in den Stil der Musik hineinpaßt, da sie einem andern Werke desselben Komponisten entnommen worden ist, die aber an dieser Stelle den schon schleppend gewordenen Gang der Handlung noch mehr lahm legt. Auch sind eine Menge gesanglicher Verzerrungen an verschiedenen Stellen in die Musik hineingearbeitet worden, die nicht in jene Zeit und nicht in die heutige, sondern in die dazwischenliegende gehören und darum gar nicht so wirken können, wie sie sollen. So, wie sie hier auftreten, klingen sie, noch dazu in der eigentümlichen Gestalt, die sie erhalten haben, wie eine Parodie auf die Koloraturen eines Rossini, Bellini und besonders eines Meyerbeer, was sie jedoch nicht sein wollen und können, da das Werk aus einer vorübergehenden Zeit stammt. Auch derartige Verzerrungen, wenn sie eben nicht sinnlose Schnörkel à la Meyerbeer sein sollen, haben ihren Stil, ihr Gepräge, das aus dem Gebilde der Melodie oder der verschiedenen Themen herausentwickelt werden muß.

Man soll auch bei diesen Versuchen, die auf eine Neu belebung dramatischer Werke abzielen, nie außer acht lassen, daß auf der Bühne die Musik nicht frei schalten und walten kann, wie sie gern möchte, sondern daß sie immer an gewisse Rücksichten auf die Eigenart der Handlung gebunden ist. Das haben selbst kleinere Meister, wie Paër einer war, wohl gefühlt und gewußt und — beachtet. Darin muß man sie nicht stören.

E. R.

**Düsseldorf.** 82. Niederrheinisches Musikfest. Die Programme der niederrheinischen Musikfeste pflegen so umfangreich zu sein, daß eine eingehende Besprechung im Rahmen dieser Zeitschrift unmöglich ist. Ans der langen Reihe der Werke, die in diesen Pfingsttagen in Düsseldorf geboten wurden, mögen darum nur diejenigen hervorgehoben werden, die ein besonderes, über den Genuß des Augenblicks hinausgehendes Interesse verdienen.

Die »Sonata pian e forte« von Giov. Gabrieli, mit der das Fest eröffnet wurde, ist charakteristisch für den Beginn der selbständigen Instrumentalmusik am Ende des 16. Jahrhunderts. Man erkennt die vokale Natur des Satzes, dessen Ausführung zwei Bläserchören zufällt, auf dem Hintergrunde einer diskreten Streicherbegleitung (die ursprünglich wohl auch fehlte). Eine einheitlich orchestrale Wirkung, bei der Blas- und Streichorchester verschmelzen, ist noch nicht erreicht, und der vorherrschend glänzende, pompöse Klangcharakter des Blechs wirkt auf die Dauer ermüdend. Der, wie immer bei G. Gabrieli, sehr klangschöne Satz würde noch gewinnen, wenn die beiden Bläserchöre in einer gewissen Distanz voneinander aufgestellt und durch das volle Streichorchester (nicht nur Bratschen) begleitet würden: diese Art der Ausführung würde sich wohl auch der historisch richtigen am meisten annähern. — Zur »Uraufführung« gelangte eine »Sinfonie à 2 Travers. 2 Violini, Viola e Basso« von Wilhelm Friedemann Bach, offenbar die Einkleitung zu einer Kantate. An ein ernstes getragenes Vorspiel schließt sich ein sehr schön durchgeführtes Fugato. Auch kleinere Orchestervereinigungen dürften in dem prachtvollen Stück eine wertvolle Bereicherung ihres Repertoires finden.

Als Hauptnummer des Festprogrammes erschien diesmal Händel's »Israel in Ägypten«. Man sollte meinen, daß die Entfaltung so großer Chormassen, wie sie nur ein Musikfest aufbieten kann, den Vokalsätzen Händel's schon durch das bloße Volumen zu mächtiger Wirkung verhelfen müsse. Überraschenderweise war dies nicht der Fall. Die fortwährend dröhnende Orgelbegleitung, die ihre Funktion als stützender Generalbaß weit überschritt, erdrückte selbst diesen 400stimmigen Chor, ließ keine rechte Steigerung aufkommen, und wirkte geradezu betäubend. Man atmete

auf bei den Rezitativen und Arien. Bei diesen scheint mir die von Chrysander geforderte einheitliche Klavierbegleitung den Vorzug vor der Orchesterbegleitung zu verdienen. Das eingelegte *Arioso* »Dank sei dir, Herr« (von Prof. Ochs im Autograph einer »Cantata con stromenti« entdeckt) war sogar durch die Unterstützung von Solo-geige und Harfe so schmachtend geworden, daß man kein Stilpedant zu sein brauchte, um es deplaciert zu finden. Größer als das große Händel'sche Werk erschien Bach's kleine Pfingstkantate »Also hat Gott die Welt geliebt«. Hier kam auch der Chor zu seiner vollen Wirkung.

In der Pflege neuer und neuester Musik geben die niederrheinischen Städte dem übrigen Deutschland nichts nach. Von den Werken eines ganz Modernen, Frederik Delius, wurden dort schon eine ganze Reihe aus der Taufe gehoben (ein Klavierkonzert, mehrere sinfonische Dichtungen und eine Oper). Unter Programmnummern des Musikfestes gehörte das sinfonische Gedicht »Appalachia« unstreitig zu den interessantesten. Es schildert die Eindrücke, die Delius bei längerem Aufenthalt im Süden Nordamerikas gewonnen. Die gesättigte Stimmung der exotischen Landschaft, ihrer seltsamen Linien und glühenden Farben, des südlichen Lebens und der Stille der Nacht wird uns durch ein tönendes Gemälde suggeriert. Der fremdartige Reiz geht in erster Linie von der Harmonik und der Orchesterbehandlung aus. Doch auch im Formalen geht Delius seine eigenen Wege: Das Hauptthema, ein *nigger-song* erscheint in einer Reihe von Variationen. Doch wird das Thema selbst rhythmisch und melodisch nur wenig verändert; vielmehr hebt es sich, wie eine Art Leitmotiv, von einem wechselnden Hintergrund musikalischer Stimmungsbilder ab. Eine eigenartige Verwendung erfährt auch der Chor. In einigen Variationen ist er nur, gewissermaßen als Orchesterinstrument, zur farbigen Erhöhung des Klanges herangezogen; eine Variation ist durch einen sehr klangschönen *a-cappella*-Satz gebildet; im Finale endlich vereinigen sich Chor und Orchester zur höchsten Steigerung. Delius dokumentiert sich in seiner »Appalachia« als musikalischer Impressionist, er verfolgt ähnliche Ziele, wie die Manet, Monet, Renoir usw. in der Malerei. Ob die musikalische Produktion dauernden Gewinn aus diesen Versuchen ziehen wird oder nicht — man wird der Bemühung um neue Mittel und Wege des Ausdrucks in jedem Falle Interesse und Förderung nicht versagen dürfen.

Auf der Folie des fesselnden Werkes von Delius wirkte Martucci's Liederzyklus »La canzone dei ricordi« doppelt schal. Für deutsches Empfinden ist diese lange Reihe teils träumerisch-süßer, teils äußerlich dramatischer Erinnerungen schwer zu ertragen.

Man hatte diesmal von der Mitwirkung eines zweiten, auswärtigen Festdirigenten abgesehen. Um so mehr ist die gewaltige Leistung von Prof. J. Butts zu bewundern, der allein alle Proben und Aufführungen mit Hingabe und Begeisterung leitete.

E. v. Hornbostel.

**Eisenach.** Die Bachkonzerte der Berliner Singakademie. Über die Konzerte, die zugunsten der Erwerbung des Geburtshauses von Johann Sebastian Bach stattfanden, kann sehr kurz berichtet werden, da sie allbekannte Werke boten, vor allem die beiden großen Passionen. Gern hätte man allerdings statt der einen Passion ein der festlichen Veranstaltung und der Jahreszeit angepaßtes Programm gesehen, ein echtes Pfingstprogramm mit jubelnden Kantaten, wozu die Werke Bach's ja förmlich einladen. Die ausgezeichneten Chorleistungen des Vereins unter der Leitung Professor Schumann's wie die des Berliner philharmonischen Orchesters sind so bekannt, daß darüber kaum viel zu sagen ist. Sehr schön war besonders der sinn-gemäße Vortrag der Choräle, selbst wenn man, wie z. B. mit dem Fortissimoanfang des wehmütigen Choralen »Wer hat dich so geschlagen« (Johannespassion) nicht ein-verstanden sein konnte. Der Chor singt seine Partie geradezu virtuos, was bei solchen Repertoirewerken allerdings erklärlich ist. Wenn man bezüglich der Auffassung auch öfters anderer Meinung sein konnte, so entschädigten dafür wieder andere Stellen.

Die Tradition des Vereins bringt es wohl mit sich, daß er immer noch mit einem Apparat musiziert, der der Musik der Bach'schen Zeit nicht entspricht, daß man z. B. die Rezitative statt mit dem Klavier mit der Orgel begleitet, dieselben dirigiert und

der Generalbaßspieler nicht in direkter Fühlung mit dem Solisten steht. Wenn der Verein einmal mit den Stilprinzipien des Bach'schen Orchesters Ernst gemacht haben wird, wird es wohl auch nicht mehr vorkommen, daß man das Klavier in Kammermusikwerken teilweise wegläßt oder eine Baßstelle, die mit einer Solovioline und Solooboe korrespondiert, mit allen Kontrabässen und Violoncellis eines modernen Orchesters beantwortet usw. Auch werden die Solisten dann wohl einheitlich musizieren müssen, man wird auf den Bach'schen Stil bis auf scheinbare Kleinigkeiten, wo z. B. Vorschläge zu machen sind oder nicht, eingehen, allem, der Besetzungsfrage usw. wird man Aufmerksamkeit schenken.

A. Henß.

**London.** — F. X. Garneau and W. Kingsford have written French and English histories of Canada. L. H. Fréchette the "Quebec Lamartine" has turned French verse, and W. H. Drummond French-Canadian patois-verse. But in the sense that Bret Harte (IV, 503) further south threw a mantle of genins round California, Canada vate caret. The vast expanse equal to Europe, from the Schickshocks to Mt. Elias, from the fogs of Labrador to the quiet shimmer of the Pacific, seems one great romance. Land of biting winter and scorching summer. Land of the treacherous muskeg, the rolling prairie, and the towering Rockies. Land of the albatross, arctic fox, beaver, bison, carcajore, caribou, coyote, golden eagle, grizzly bear, laughing goose, mink, moose, musk-ox, puma, racoon, wapiti, and other bewitchingly-named animals. Land of the red-man, handsomest of human races, if Jews can cede that honour. Land of the manitou, the grave war-dance, and the endless pow-wow. Land of the thousand Indian nature-names: — "Ye say their cone-like cabins That clustered o'er the vale Have disappeared as withered leaves Before the autumn gale; But their memory liveth on your hills, Their baptism on your shore; Your ever rolling rivers speak Their dialect of yore". From the modern-Europe point of view Canada is fundamentally French, an oft-forgotten fact. Near on 4 centuries ago the French colonists from Normandy, Brittany and the Basque Provinces sailed into the St. Lawrence, and in the Nouvelle France founded their Acadie. Thence on to the interior wilderness. For 2½ centuries the country was theirs, and as a Latin race they sank into the soil in a way northern races never do. Even at the change, their religion and law remained paramount. They are still nearly 13rd of the population. The great mass, of all races, are still Catholic. As a consequence, (for, unlike the music of the imported negro in the United States, Indian primitive music has had no proselytizing effect) the folk-music of Canada is wholly French, and from Celtic France. Specimens are in Ernest Gagnon, "Chansons Populaires du Canada". And thus to music-reporting. — "Mackenzie" is the largest Province of Canada, and a seventh of the whole; named after adventurous Sir Alexander Mackenzie of Inverness, (1775 — 1820, Voyages from Montreal, 1801). And fittingly the present Sir Alexander Mackenzie has composed the first art-music founded on Canadian folk-song. His new "Canadian Rhapsody", op. 67 (Breitkopf and Härtel, Partitur Bibliothek 1914) has been produced at the Philharmonic. Airs were selected on his 1902 Canadian tour (IV, 499, 642, 653). First movement is in prelude form; D major, with F minor middle-episode; brisk, with a continuous 6-8 swing, carries the hearer irresistibly into the Breton-Canadian atmosphere. Two airs used in major "C'était un vieux sauvage, Tout noir, tout barbouillé, Ouich'ka", and "C'est la belle Française". The noble Iroquois may be ferociously painted, but to call him black! Episode (wood-wind and horn) is the complete air, "Isabeau s'y promène". Simple harmonic transition without break to slow movement in A minor; this also flowing in 12-8, a simple ternary with new theme helping in the middle, is a broadly melodious form in which M. greatly excels; after the middle part in C, E, and A -, comes a subtle insinuating new enharmonic 4-3 chord, to disprove that harmonies are exhausted, and so the reprise; the composition, whether as air or art-work, is of surpassing loveliness. The main air sings of Ottawa, "Là, lorsque ya des jolies filles, Qui sont parfait' et gentilles"; the subsidiary air is "Un Canadien errant". A prelude and a song created to these ears desire for something definitive to follow, but two-thirds of last movement are a sequence of different keys, tempo's, and airs; only at the end comes D major again

with a rattling air ("Vive la Canadienne", Lower Canada National Anthem) to conclude. This construction did not seem successful. However it is a first impression, and one rhapsodizes in a rhapsody. The whole work is with its abundant sweet themes of keen interest, carries the spirit into a new-old romantic world, and is of splendid workmanship.

Also at Philharmonic, of slighter texture, Edward German's new "Welsh Rhapsody" (Novellos), 4 linked movements, on old Welsh airs. No. I is extended fantasia on the 4/4 Liberty-song, "Loudly proclaim" (formerly "Departure of the King", Ymada-wiad y Brenin; seemingly would have been more effective if written on an even tempo all through. II is fantasia on the 6/8 Hunting-song "Hunting the Hare" (Hala'r ysgyfarnog), working in the 4/4 "Bells of Aberdovey" (Clychau Aberdyfi) as episode; all Welsh airs suppose harp-accompaniment, and protest must be made against doubling the tempo of the former, so as to use it as a jig or saltarello; which measure also comes too early in the work; this jig-mannerism indeed of German's detracts from a charming talent and perhaps the lightest comedy-touch in England. III is an irreproachable slow lyric on the 3/4 Funeral-song "David of the White Rock" (Dafydd y Gareg Wen), with original episode. IV works up fantasia-wise to the 4/4 "March of the Men of Harlech" (Rhyfelgyrch Gwyr Harlech). The bright tuneful work will have a vogue. Yet it sounded even better a week before when scored for Sousa's band (with cuts) by Dan Godfrey. Sousa is adding British works to his repertoire. For full account of his band see IV, 580. His significance is usually under-estimated. Remembering that the United States are musico-historically an infant, and allowing for nature of environments, S. has done as much for them through the simple march-forms, as did Smetana for adult Bohemia through the polka, and the Strausses for art-impregnated Austria through the waltz.

Also at Philharmonic, Stanford's recent fine classic for the Leeds Festival, the Violin concerto in D, op. 74 (Breitkopf and Härtel, Partitur-Bibliothek, Volksausgabe 2029). As the total art-output of S. is homogeneous, so the interior of his works; thus in the first movement, subject 1 melts into subject 2, this only differentiated by a 3/2 as against 4/4; the whole a perfectly-balanced and rich banquet for the ear. The Andante "Canzona" is as nett as the 1st movement is massive. The Rondo is one of the brightest ever written, from Haydn till today; the gay theme-handling smoothly incessant. C'est la plus difficile que d'écorchier la queue; in which S. never fails. The violin passages are brilliant, without forced virtuosity. Admirably played by Achille Rivarde, who advances in public esteem.

The Flemish are our first-cousins (and handsome ones), only 60 miles distant, and talking almost our language. The Ostend coast was the nearest over-water landing-place for our forefathers, and it was from Portus Itius in that quarter that Julius Caesar came to invade us. Flemish merchants founded the London Hanse. Louis Hillier (violinist, entrepreneur) gave excellent French Plays in London last year; and this year has brought the Ostend Kursaal orchestra (apparently the best in Belgium) for a 6-day Festival at Queen's Hall. The 125 filled the whole orchestra-space, an unusual sight. The doublebasses were ranged at the back, and though a curious thread of violoncellos ran down the band joining them to 2 or 3 violoncellos close under conductor, the basses were not as one; indeed Gallic nations seldom mark well their bass-rhythms. On the other hand, the total élan was splendid, due no doubt to the Flemish violin-school. The tempi were much quicker than usual here. The strings 22, 20, 16, 16, 10; against 16, 16, 12, 12, 10 of our Philharmonic, etc. The sonority of the band was conspicuous. The wood-wind had an excellent pianissimo. Conductor (since 1890) Léon Rinscoff, b. 1862, Ghent Conservatoire, and in 1902 wrote the cantata for statue of Leopold I. Soloists, Hélène Feltessé (mezzo-soprano), Van Dyck (tenor), De Greef (pforte.), César Thomson (violin), Gerardy (violoncello), and others. — Admirable programmes of 31 items, 8 new to London. Head and shoulders above other works performed (not counting universal-masters) were: — Berlioz' "Benvenuto" overture, Svendsen's "Carnaval à Paris" and Norwegian Rhapsody no. II, and Franck's "Psyché and Eros" (arr. as suite by composer without the choruses. The first 2 movements

of Paul Gilson's "La Mer" were nothing particular; 5:4 time takes a composer out of himself and begets poetry, to many the 5:4 movement in the "Pathetic" symphony is the best (and Nikisch makes it as plastic as 4:4), and so here the 3rd movement; the finale is perhaps the best-sustained "storm" ever written. Henri Raband's *Diversissement* on 4 Russian Airs was poor: the Russians do that much better themselves. Charpentier's "Impressions d'Italie", like so many others, had very little of Italy about them. The Symphony in F of Théodore Ysaye (brother of the violinist) was a remarkable Franconian composition, with modern developments not too well correlated. G. Pierné's Concertstück for Harp 'Mlle Stroobants' and orchestra was a truly admirable composition, bringing out harp in quite unusual yet effective form; a model of such things. P. Dukas's Symphonic Poem "L'Apprenti Sorcier", with extraordinary wood-chopping and deluge effects was most clever and agreeable and uncommonly well sustained; it closed the Festival with a snap. One British work (new) was played, Joseph Holbrooke's 15 Variations on "The Girl I left behind me", which must unfortunately be condemned. In the course thereof, 7 other airs, "Blue Bells of Scotland", "Minstrel Boy", "Auld Lang Syne", "Tom Bowling", "My Lodging's on the Cold Ground", "Rule Britannia", and "British Grenadiers", come in fragmentarily as counterpoints, etc. Praise is naturally given to every new development which contains elements of beauty, tune, poetic feeling, impressiveness, or other similar constituents of true music. But this is nothing but going 91° from the Pole, a dare-devil showing-off of ingenuity. No one doubts the ingenuity in the case of H., and he should display the other qualities.

Henry Russell (brother of London Ronald, cf. III. 410) has brought over an excellent Italian opera-troupe, playing at the new Waldorf-theatre opera alternating with drama (Duse for latter). May be noticed, revival for England of Mascagni's *Alsation idyll* "Amico Fritz"; produced at the Costanzi 31 Oct. 1891, Covent Garden 23 May 1892. Herein M. really first preached his gospel of new and free inner rhythms, which introduced to players learning their parts by heart a new difficulty second only to that of free melody previously required by Wagner. Even when consummately played, as by this company (Alice Nielsen, Lucia, Ancona, etc.) the new rhythms fall in England on ears not yet attuned. For all that the gospel is true, and M. remains the musician of greatest genius in Italy. It was a quite delightful performance of beautiful running music. A one-act novelty "Fiorella" was by an Englishman, Amherst Webber, once accompanist to the two De Reszkes; written for their private theatre at Paris (libretto by Sardou), and not then performed. It is in the minor Italian style, plus reminiscences by an opera habitué, and has nothing whatever to do with British art. It was exceedingly dull. — The "Ring" has been played twice with great magnificence at Covent Garden under Richter (with Wittich, Litvinne, Van Rooy, etc.). Before at Her Majesty's in 1882 (Seidl, with the 2 Vogls, Scaria, Klafsky, etc.), run at great loss; then at Covent Garden in 1892 (Mahler, with Klafsky, Alvary, Lieban, etc.), at a large profit; then at C. G. in 1898 (Mottl, with Brema, Nordics, Schumann-Heink, the De Reszkes, Van Rooy, Van Dyck, etc.); then at C. G. in 1900 (Mottl, with Ternina, Gulbranson, Gadsby, Schumann-Heink, Kraus, Van Rooy, etc.); then at C. G. 1903 (Richter, with Leffler-Burekhard, Zimmerman, Van Dyck, Lieban, Kraus, etc.).

C. M.

## Vorlesungen über Musik.

**Amsterdam.** Fran J. van Oldenbarnewald-Berlin: Die Atemtechnik und die tiefe Mittelrippenatmung als Grundlage der Gesundheit, des richtigen Sprechens und Singens.

**Berlin.** Rechtsanwalt R. Thiel im Berliner Tonkünstlerverein: Die Stellung des Musiklehrerstandes zur staatlichen Zwangsinvalidenversicherung.



**Besançon.** E. Giovanna: Die musikalischen Ideen der Gegenwart.

**Rom.** In einer Schillerfeier Herr Galena: Schiller's Einfluß auf das italienische Musikdrama.

## Nachrichten von Hochschulen, Lehranstalten und Vereinen.

**Paris.** Les fonctions de M. Théodore Dubois, directeur du Conservatoire national, membre de l'Institut, expirant cette année, M. Dujardin-Baumetz, sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts a désigné pour lui succéder M. Gabriel Fauré. Comme toujours en pareil cas, cette décision a été approuvée par les uns et critiquée par d'autres. M. Gabriel Fauré, né à Pamiers (département de l'Ariège), le 13 mai 1845, ne fut pas élève du Conservatoire; il étudia avec Niedermeyer, Dietsch et Saint-Saëns, ce qui fait dire aux adversaires de sa nomination que M. Dujardin-Baumetz a implicitement condamné l'enseignement de notre première Ecole de Musique et de Déclamation, puisqu'il n'a pu trouver parmi ses anciens élèves son nouveau directeur; les autres, au contraire, se félicitent de voir arriver rue Bergère un des maîtres de notre Ecole moderne, et qui n'est pas encore membre de l'Institut, comme l'étaient généralement ses prédécesseurs. L'avenir dira si la nomination de M. Fauré a été heureuse et féconde. Rappelons brièvement sa carrière. Après sa sortie de l'Ecole Niedermeyer, M. Fauré fut organiste à Reunes (1866), organiste suppléant à Saint-Sulpice, à Paris (1870), organiste du grand orgue de l'église Saint-Honoré, maître de chapelle, puis organiste du grand orgue de la Madeleine et professeur de Composition (en 1896, lorsque M. Théodore devint lui-même directeur du Conservatoire). Ses compositions consistent surtout en musique de chambre: la Société nationale les a presque toutes exécutées depuis vingt ou vingt-cinq ans: mélodies, duos, sonates, quatuors pour instruments à cordes, pour instruments à cordes et piano, une *Élégie* pour violoncelle etc. Parmi ses œuvres plus importantes on compte une *Berceuse* et une *Romance* pour violon et orchestre, une suite d'orchestre, une symphonie en *ré mineur*, un *Requiem* (1888), des œuvres chorales, de la musique de scène pour différentes pièces, entre autres pour *Pelléas et Mélisande*, de M. Maeterlinck.

Le 6 juin, dans la grande salle du Conservatoire, a eu lieu, publiquement, »l'exercice-concert« des élèves; longtemps abandonnés, ces exercices ont été repris il y a quelques années et c'est encore une innovation heureuse de M. Dujardin-Baumetz de les avoir rendus publics; le plus grand succès a couronné cette tentative, qu'il faut souhaiter de voir se renouveler non pas une seule fois, mais plusieurs fois par an, et sur une scène plus importante. Le programme, exécuté sous la direction de M. Paul Taffanel, comprenait: *Ouverture, scherzo et finale* de Schumann (op. 52), *Magnificat*, pour soli, chœurs, orgue et orchestre (1723), de Bach, trois »Pièces en concert« de Rameau, le finale du *Trio en sol mineur* de Schumann, la *Chasse fantastique* de Guiraud, trois chœurs à quatre voix mixtes, sans accompagnement, de Guillaume Costeley (1531-1606), et la *Fantaisie* pour piano, chœur et orchestre, de Beethoven (op. 80), où l'on peut voir comme la première esquisse de la *Symphonie avec chœurs*. Ces différentes œuvres ont permis d'apprécier les éléments excellents dont se compose l'orchestre et les chœurs, et particulièrement les élèves auxquels étaient confiés les soli: Mlles Lamare, Mancini, Lapeyrette et Ennerie, MM. Henri, Cazaux, Lucazeau, Francell, Corpait et Pérol, pour le chant; MM. Grisard et Joffroy, flûtistes, Godebert, trompette, Saury, violon, Rosoor et Doncet, violoncelles, Mlles N. Boulanger, organiste, Marcelle Weiss et Antoinette Lamy, et M. Amour, pianistes, dont on retrouvera certainement les noms dans les prochains palmarès. J.-G. P.

Anmerkung. Die Rubrik »Aufführung älterer Musikwerke« kann wegen Raum-mangel erst im nächsten Heft wieder erscheinen.

## Notizen.

Zur »*Musica boscareccia*« von Joh. Herm. Schein. Superintendent Nelle ist es gelungen (Korrespondenzblatt des evangelischen Kirchengesangsvereins f. Deutschland, Nr. 6), für vier geistliche Texte zu den Waldliederlein den Verfasser nachzuweisen, nämlich Eckard Leichner, einem Professor der Medizin (geb. 1612 in Salungen, gest. 1690 in Erfurt). Die Vermittlung geschah durch Tümpel's Werk »Das deutsche evangelische Kirchenlied«, Gütersloh 1905. Zwei Lieder finden sich in dem *Cantionale sacrum*, Gotha 1686, die beiden anderen im zweiten Bande desselben Canticale von 1648. Die vier Lieder sind:

1. Mein Gott, der wahre Gottessohn (bei Prüfer's Ausgabe Bd. II, S. 24).
2. Heut Christus triumphieret (Prüfer S. 35).
3. Ach Herr, wie ist der Feind so viel (Prüfer S. 29).
4. Als Adam ohne Helferin (Prüfer S. 31).

**Dresden.** Die Kirchenmusik in der Hofkirche soll eine Einschränkung erleiden, indem die Kgl. Hofkapelle an gewöhnlichen Sonntagen nicht mehr mitwirken wird, weshalb statt Messen mit Orchester einzig Vokalmessen gesungen werden sollen.

**Lucca.** An dem Geburtshause Boccherini's ist eine Gedenktafel mit der Inschrift angebracht worden: Luigi Boccherini, geb. 17. Febr. 1743, gest. 28. Mai 1805 in Madrid. Seine Mitbürger widmen ihm diese Gedenktafel, damit sie den Jahrhunderten anzeige, wo der Künstler geboren wurde, der in den Bedrängnissen eines unstäten und entbehrungsvollen Lebens, die Musik mit neuen Formen und erhabenen Melodien, das Vaterland mit neuem Ruhm bereicherte.

**Richard Wagner's** sämtliche bis dahin aufgefundenen Gedichte werden nächstens, von Fr. Glasenapp in einer Sammlung herausgegeben, erscheinen.

**Venedig.** Hier hat sich ein Komitee gebildet, das die Publikationen wichtiger Werke in der Markus Bibliothek, besonders der zweiten Hälfte des 16. sowie des 17. Jahrhunderts anstrebt, was nicht warm genug zu begrüßen ist. Bis dahin ist z. B. von der ganzen Periode der venetianischen Oper noch beinahe nichts veröffentlicht. Man plant auch Aufführungen, um den Sinn für die Größe gerade dieser glänzenden Periode italienischer Musik zu wecken. Auch Volks- und Sinfoniekonzerte werden angestrebt, um das gesunkene Musikleben Venedigs zu heben. Hoffentlich geht wenigstens das eine oder andere in Erfüllung.

**Wien.** Seine Haydn-Sammlung, die über 200 Handschriften von Haydn und seinen Zeitgenossen, Bilder usw. enthält, hat der Orchesterklub »Haydn« dem städtischen Haydn-Museum überwiesen.

In der neu eingerichteten Hofbibliothek sind eigene Lesesäle für Musikliteratur vorgesehen. Ferner soll das Burgtheaterarchiv der Hofbibliothek einverleibt werden, wodurch diese besonders theatergeschichtlich bereichert wird.

Das Sterbehause von Brahms (Karlsgasse 4) wird bei der Umgestaltung des Karlsplatzes niedergeissen werden. Brahms bewohnte das Haus 10 Jahre.

Nach dem Vorgange Deutschlands bereitet nun auch das österreichische Unterrichtsministerium eine Sammlung aller österreichischen Volkslieder (Volkslieder, volkstümliche Lieder, Schnadahüpfn, Gasselsprüche, Tanzeln, Weihnachtsspiele, Lieder- und Reimsprüche zu Frühlings-, Ernte- und Hochzeitsbräuchen usw.) durch mundartlich und territorial abgegrenzte Arbeitsausschüsse vor. Der dem Ministerium als Rat beigeordnete Ausschuß setzt sich aus Vertretern der Musikwissenschaft, Volkskunde und Philologie unter besonderer Berücksichtigung der Dialektforschung zusammen.

## Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

**Anger, J. Humfrey, Form in Music.**  
London. Vincent, 1905. pp. 129,  
Crown 12mo. 3/.

Specially refers to Bach fugue and  
Beethoven sonata.

**Aubry, Pierre, Les plus anciens monuments de la musique française.**  
24 fac-similés en phototypie avec  
transcriptions, commentaire et introduction. Un vol. in 4°. 1905.  
Paris, Welter. Fr. 30,—.

**Böhm, C., Pater Hartmann von And der Lan-Hochbrunn u. sein Oratorium »Das letzte Abendmahl«.**  
Zur Aufklärung und Einführung. kl. 8°, 60 S. Landshut, J. Hochneder, 1905. M —, 60

**Branchet, Léon, et Plantadis, Johannès, Chansons populaires du Limousin.** Paris, Champion. s. d. (1905). in-8°.

Ce recueil a été classé premier au concours de la Schola Cantorum. C'est un modèle de publication de folk lore musical. En outre, les chants populaires du Limousin n'avaient point jusqu'ici fait l'objet d'un travail spécial. P. Aubry.

**Bruneau, A., Die russische Musik.**  
9. Bd. von »Die Musik«, herausgeg.  
v. R. Strauß. kl. 8°. 51 S. Berlin,  
Bard, Marquard & Co. 1905.  
M 1,25.

Trotz des angeblichen Interesses für russische Musik in Deutschland ist die musikhistorische Ausbeute derselben dort sehr gering. Außer Rubinstein und Tschai-kowsky, die in allen Sprachen ihre Panegyriker gefunden haben, sind die anderen russischen Komponisten nur Objekte für die Musikchronologie. Eine wirkliche Würdigung ist ihnen bis dahin noch nicht erfolgt. Die alle Anerkennung verdienenden Essays der Miß Newmarch scheinen in Deutschland auch noch nicht gebührende Beachtung gefunden zu haben. Es ist daher eine sehr glückliche Idee, Deutschland mit der Musik seines östlichen Nachbarn bekannt machen zu wollen. Leider mißglückte der erste Versuch durch seinen

Inhalt fast vollständig. Der Kardinalfehler des Ganzen liegt in der falschen Grundanschauung des Autors über den Schöpfer der russischen Musik, Michael Glinka, der die historisch unrichtige Angabe vorangeht, »daß seit 1805 Titow zuerst eine nationale Oper zu gründen versuchte, indem er sich der Volksliedmotive bediente«. Alle russischen Forscher pflegen den Beginn einer sogenannten russischen Richtung in der Musik in die Regierung Elisabetha Petrownas (also bis 1762) zu verlegen. Titow war aber nur einer jener vielen, dessen besondere Bedeutung uns unbekannt ist. Daß Glinka gar ein Epigone Titow's sein soll, wie aus Seite 5 hervorgeht, ist eine geradezu haarsträubende Behauptung. Wenn Bruneau das ganze Heil einer nationalen Musik in der Verwendung von Volksmelodien sieht, dann — Bruneau wird sich gewiß wundern, es zu hören — steht Glinka überhaupt außerhalb der russischen Schule. Glinka hat in allen seinen Werken nicht mehr als zwei wirkliche Volksthemen gebraucht. Glinka's Bedeutung für die russische Kunst liegt, wie Bruneau selbst sagt, eben in jenem »Parfüm«, in jener Kunst, die »mit Hilfe einer Harmonie, einer einfachen orchestralen Wendung der anscheinend italienischsten unter den Arien ein sehr durchdringendes russisches Parfüm gibt«. Unbegreiflich ist ebenfalls, wie Bruneau von Glinka als einem Sklaven Rossini's sprechen kann, als welcher er quasi nur versuchte, »jede Person seines Werkes mit nationalen Melodien zu charakterisieren«. Außer den Kompositionen Glinka's selbst würde hierüber Bruneau die Lektüre seines Landsmanns Henri Mérimée »Une année en Russie«, lettres de Moscou en 1840, publiées par la Revue de Paris en Mars 1844 belehren können. Daß der Autor des Messidor sich für die neu-russische Schule begeistert, liegt in der Natur der Sache. Unrichtig ist wieder die Stellung, die er Cesar Cui einräumt. Weder »verdankt man ihm sehr viel«, noch »ist man ihm in unwandelbarer Dankbarkeit ergeben«.

Beläuf ist niemals Getreide, sondern Holzhändler gewesen. »Erhitterte Widersacher« der neu-russischen Schule waren Anton Rubinstein und Tschai-kowsky nicht.

Glazounow wird gewiß für die Ehre danken, Nachfolger von Solowjow und Iwanow, diesen zweifelhaften Größen, zu sein, ebenso können Arensky, Liadow, Skriabine

nicht in einem Atem mit Juferow, Koptiaïew erwähnt werden.

Die einzelnen Lichtblicke in den vielen Irrtümern sind die Dargomischsky, Musorgsky, Borodin, Rimsky-Korssakow gespendeten Lobesworte und der Rubinstein und Tschaiakowsky angesprochene Tadel; trotzdem aber steht das Bild des letzteren an erster Stelle. In Summa kann man nur sagen, daß Rußland wieder einmal Pech gehabt hat. Um es zu rehabilitieren, müßte man schon eine neue Musikgeschichte<sup>1)</sup> schreiben. Selbst das »Hurrageschrei« Bruneau's, wie sich der gewandte Übersetzer, Max Graf, ausdrückt, hat etwas Kommandomäßiges — dem Ganzen fehlt jene Unterlage, die nur wirkliche Sachkenntnis zu geben vermag.

Nic. D. Bernstein.

**Challier's, E.** Großer Männergesangskatalog. 3. Nachtrag, enth. d. neuen Erscheinungen v. März 1902 bis Febr. 1905 sowie eine Anzahl älterer bis jetzt noch nicht aufgenommenen Lieder. Lex. 8°, S. 725—819. Gießen, E. Challier, 1905.

**Dauriac, Lionel:** *Essai sur l'Esprit musical* (Paris, Alcan, 1904. 1 vol. in-8°. Bibl. de philosophie contemporaine. Fr. 5.—.

Depuis quelques années, on s'occupe beaucoup des questions si épineuses et si complexes qui touchent à l'acoustique et à la psychologie musicales. Qu'il nous suffise de citer ici les noms de MM. Preyer, Stumpf, Wundt, Gurney, Lechallas, Souriau, Combarieu, Meyer, Münsterberg, Faist, Binet et Courtier, etc. — A son tour M. Lionel Dauriac, auquel on doit des articles fort remarquables publiés dans la *Revue philosophique* de mai 1892 à novembre 1903 et traitant de la »Psychologie du musicien«, vient d'apporter une importante contribution à cette difficile étude.

Dans son *Essai sur l'Esprit musical*, M. Dauriac s'applique par d'ingénieuses analyses à scruter ce qui se passe entre le plaisir ressenti par l'audition musicale et l'impression sensorielle; il défend l'inspection et les méthodes de la vieille psychologie, et se propose de dégager les phénomènes avant de les soumettre à l'expérimentation objective.

Parmi les fonctions musicales communes à tous les hommes, il distingue l'oreille, l'intelligence, la mémoire et la sensibilité affective. L'oreille, à laquelle s'adresse surtout l'acoustique musicale, n'est autre que la conscience rédnite aux sensations sonores et à leurs modalités essentielles: hauteur, durée, intensité, timbre. Elle ne s'attache qu'au son considéré isolément. Pour réaliser la synthèse des diverses sensations sonores qui sont du ressort de l'oreille, l'intelligence doit entrer en jeu, et procurer la perception de la suite mélodique, du continu sonore. Elle est aidée de la mémoire musicale si fertile en curieuses variations, plus respectueuse du degré relatif des diverses intonations et du timbre, que des impressions rythmiques qu'elle adule très fréquemment.

Enfin, l'imagination s'éveille à la suite des perceptions de forme ou même des simples sensations sonores, et met en mouvement divers types d'images: images motrices, visuelles, ou psychiques, ces dernières caractéristiques d'états d'âme. M. Dauriac consacre à l'analyse du plaisir musical des pages qu'on lira avec fruit; il en détermine les relations avec la cénesthésie, et en définit les caractères et les espèces. L'ouvrage se termine par des considérations sur »la phrase musicale«, et sur la question si mal étudiée de »l'expression«, question qui se lie à des problèmes non résolus comme ceux des rythmes émotionnels, et des correspondances établies entre nos diverses sensations. — Ces problèmes, M. Dauriac les signale à nouveau à l'attention des chercheurs, et son *Essai* touche à tous les points encore obscurs de la psychologie musicale.

L. de la Laurencie.

**Gaïsser, D. Hug.,** *Les »Heirmoi« de Pâques* dans l'office grec, étude rythmique et musicale. gr. 8°, XI. 108 S. Rom, imprimerie de la propagande, 1905. fr. 4.—.

**Georgi, E.,** *Der Führer des Pianisten.* Literatur f. d. Klavierunterricht, progressiv zusammengestellt. 2. wesentl. verb. und verm. Auflage. gr. 8°. Leipzig, Pabst, 1905. M 2.—.

**Gräflinger, Fr.,** Karl Waldeck, Komponist in Linz († 23. März 1905.

1) Eine »Musikgeschichte Rußlands« zu schreiben, lag nicht in der Absicht Bruneau's, was hier gesagt werden muß. Die Schrift ist der »offizielle Bericht der von Bruneau im Auftrage des Ministeriums der schönen Künste und des Unterrichts unternommenen musikalischen Studienfahrt«, wobei ein historischer Rückblick über die russische Musik gegeben wird.

2. erweiterte Aufl., m. Briefen v. Bruckner. gr. 8<sup>o</sup>. 23 S. Linz, E. Mareis, 1905. # —, 50.

**Graduates in Music, Union of. Calendar for 1904-5.** London, Musical News Office. pp. 250. Crown 8vo. 2 6.

Defensive league comprising all such University Graduates. See II, 278, and V, 250, for particulars. This a descriptive list of all members, with addresses.

**Guillerm, H., Recueil de chants populaires bretons du pays de Cornouailles.** Rennes, 1905. Un vol. in-12 de VI-193 pp.

Très important pour l'étude de la musique populaire de la Bretagne française. L'auteur est d'ailleurs, non seulement un excellent musicien, mais encore un celtisant averti. Pierre Aubry.

**Hofmann, Fr. L. W., Logik der Harmonie.** Ein Harmoniesystem der Obertöne. 8<sup>o</sup>. III, 35 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1905. # 1,—.

**Humperdinck, E., Thementafel zur Oper »Die Heirat wider Willen«,** hrsg. v. F. Lederer-Pirna. 8<sup>o</sup>. Leipzig, M. Brokhaus, 1905. # —, 30.

**Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1904.** XI. Jahrgang. Herausgegeben von Rudolf Schwartz. Lex. 8<sup>o</sup>, 146 S. Leipzig, C. F. Peters, 1905. # 3,—.

Diese Jahrbücher sind wegen ihres reichen Inhaltes und besonders auch wegen ihrer ausgezeichneten Bibliographie (dem Verzeichnis der in allen Kulturländern in einem Jahre erschienenen Bücher und Schriften über Musik, die von dem Bibliothekar der Musikbibliothek herrührt, nicht nur sehr wertvoll, sondern auch unentbehrlich geworden. Den literarischen Teil bilden vier Aufsätze und -ungedruckte Briefe von Hugo Wolf an Paul Müller aus den Jahren 1896—1898, die in erster Linie den Wolfbiographen einiges neue Material zuführen, aber auch menschlich und künstlerisch verschiedentlich interessieren. Daß so große Künstler wie Wolf oft Jahre brauchten für ein Lied wie »Morgenstimmung«, bis es endlich zur künstlerischen Gestaltung kam, ist heute, wo oft bedeutende Künstler so schnell mit sich im reinen sind, immer beherzigenswert zu lesen. Die Aufsätze sind außer dem Walla-

schek's: »Das ästhetische Urteil und die Tageskritik« in sich so durchaus abgeschlossene Arbeiten, daß einer Besprechung nichts zu sagen bleibt. Max Seiffert berichtet in knapper Form über »Neue Bachfunde« in mitteldeutschen Städten, die wieder den Beweis liefern, wie manche Schätze sowohl von Bach als von anderen großen Meistern in zerstreuten Privatsammlungen liegen mögen, wie auch, daß die Ausgabe der Bach'schen Werke durch die Bachgesellschaft immerzu der Kritik bedarf. Die Funde erstrecken sich auf 13 Orgelstücke, 1 ältere Variante, 1 Klaviersuite, 1 Trio für 2 Violinen und Baß (in der aufgefundenen Sammlung als Sonate für Violine mit obligatem Klavier in dreistimmigem Satz; sie ist als solche dem Jahrbuche beigegeben). Hermann Kretschmar ist mit zwei hochwichtigen Aufsätzen vertreten, einem historischen, »Die musikgeschichtliche Bedeutung Simon Mayr's«, und einem ästhetischen, »Immanuel Kant's Musikauffassung und ihr Einfluß auf die folgende Zeit«. Für diese Aufsätze kann man kaum dankbar genug sein, was hier ja nicht ausgeführt zu werden braucht. Wie notwendig der erste Aufsatz war, zeigt sich wohl am besten den Berlioz-Biographen, die nun den zeitlichen und örtlichen Gründen für manche Instrumentierungseigentlichkeiten Berlioz' nachgehen können. Der Aufsatz über Kant hat weitestes Interesse; er berührt, mit der Klarlegung der Kant'schen Musikauffassung, Fragen, die — über kurz oder lang — zu einer wissenschaftlich-künstlerischen Musikästhetik führen müssen. Den Inhalt derartiger Ansätze hier anzugeben, ist überflüssig, weil sich jeder mit ihnen beschäftigen wird. Wallaschek's Aufsatz wird wohl nicht die Zustimmung vieler Berufsgenossen finden. Ich möchte nur die Hauptthese einer kurzen Kritik unterwerfen, daß der Sinn den Eindruck »unvoreingenommen, ganz naïv« aufnehmen solle. Wallaschek beruft sich dabei auf den bekannten Anspruch Wagner's, daß »ohne spezifisch gebildeten Kunstverstand das vorgeführte Drama zum vollständigen, gänzlich mühelosen Gefühlsverständnis kommen soll«. Daß wir immer noch nicht, und zwar gerade auf Grund von Wagner's Werken selbst, zu einer Kritik seiner künstlerischen Ansichten gelangen können! Die obige Ansicht hat Wagner teilweise Sebopenhauer's dämmerige Musikphilosophie eingegeben. Besonders bei Wagner's Werken wäre man rein verloren, wenn wir uns ihnen nur gefühlsmäßig und »ohne spezifisch gebildeten Kunstverstand«, hingeben. Wagner widerlegt sich übrigens selbst am besten mit seinen vielen Schriften; er hätte nicht eine einzige Zeile zu schreiben ge-

braucht, wenn seine Ansicht gerade bei seinem Kunstwerk auch nur im geringsten zugetroffen wäre. Er hat bei sich erklärt ebenso wie er bei Beethoven usw. erklärt hat. Sowenig ein Künstler nur rein gefühlsmäßig schafft, sowenig teilt sich das Kunstwerk auch nur rein gefühlsmäßig mit. Darüber dürften wir denn doch allmählich ins klare kommen. Und wenn Wallaschek meint, daß vom ersten naiven Eindruck »ja auch das Schicksal eines Kunstwerks abhängt, da das Volk, das Publikum, keinen anderen Standpunkt kennt«, so wäre darauf zu sagen, daß wir dann weder die meisten Sinfonien von Beethoven, noch die Zauberflöte, noch unendlich viel andere große Werke hätten. Die bedeutenden, neuen Werke sind noch fast immer gerade vom naiven Gemüt zurückgewiesen worden; warum? Weil eben das dominierende Gefühl noch gar nicht mitfühlen konnte. Ich erkenne den Wert des unvorbereiteten Hörens durchaus nicht, mir ist es selbst wichtig, aber einzig für mich selbst, es aber als »erste Bedingung des ästhetischen Urteils« hinzustellen, davor möge uns der Himmel im Gegenteil bewahren, anstatt daß wir es als Ideal hinstellen. Wir sind nun einmal kein derartiges Kunstvolk, und unsere Kunst hat viel zu wenig Verbindung mit dem Leben, ist gerade auch dem Publikum viel zu fern, als daß ein willenloses, gefühlsmäßiges Sichhingehen uns auf den sichersten Weg führen könnte. Wallaschek erkennt auch das Wesen der Tageskritik, wenn er meint, der Tagesschriftsteller stütze sein Urteil auf »Proben, Lektüre, Studium«. Wenn er das nur täte! Tagtäglich, und in den verschiedensten Beziehungen erleben wir es, daß Urteile gerade nur nach dem ersten Eindruck abgehen werden, ohne geringste Vorbereitungen. Das sind doch die wirklich ernst zu nehmenden Kritiker, die eine Oper oder sonstiges Werk vorher studieren, als Fachleute sich ein vorläufiges Urteil darüber bilden und dieses dann durch die Vorstellung kontrollieren, korrigieren und aushaken. Dabei kommt es dann gar nicht darauf an, ob er voraussieht, daß eine Oper wie »Carmen« in 40 Jahren die meist aufgeführte Oper in Deutschland sein wird. Täuscht sich ein Kritiker auf Grund von Sachkenntnis und angegebenen Gründen, kein Mensch wird ihm deshalb die Achtung verweigern. Um die »kritische Ecke« kommen wir mit Wallaschek's Ansichten sicher nicht.

**Juon, P.**, 100 Aufgaben als Beitrag z. praktischen Studium des Kontrapunkts, Lex. 8°. 8 autogr. S. Berlin, Schlesinger'sche Buchh. 1905. *„1, —.*

**Leo, Giac.**, Leonardo Leo, musicista del sec. XVIII e le sue opere. gr. 8°. 115 S. Neapel, Mefei e Joele, 1905.

**Lombard, L.**, Observations d'un musicien Américain, traduit de l'Anglais par R. de Lagenardière. kl. 8°. 196 S. Paris, L. Theuveny, 1905.

**Merk, G.**, Musik und Harmonielehre f. Seminare, Präparanden- und Musikanstalten, sowie z. Selbstunterricht. 5., verb. u. verm. Aufl. 8°. Gr.-Lichterfelde, Vieweg, 1905. *„3,50.*

**Mojsisovics, R. v.**, Führer durch Dichtung und Musik zu Wilhelm Kienzl's musikalischer Tragikomödie »Don Quichote« (Kahnt's Musikführer). 8°. 36 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 1905. *„—,30.*

**Müller, A.**, Unsere Posaunenbüchse. Referat. 8°. 16 S. Dresden, Verbandsbuchh. (E. Zacharias). 1905. *„—,15.*

**Münzer, G.**, Wunibald Teinert. Eine tragikomische Musikanten- und Kritikergeschichte. 8°, 227 S. Leipzig, Bartholf Senff. 1905. *„3, —.*

Gar oft sind die Leiden und Freuden des innerlich weltabgewandten und doch nur allen weltbedürftigen Musikerstandes novellistisch verarbeitet worden; manche der Größten haben sich an dem reizvollen Stoffe delectiert, und der »Romantiker« E. T. A. Hoffmann ist auf diesem Gebiete ein »Klassiker« geworden, dessen Gestalten so unsterblich sind wie die Adagios und Scherze seiner größten Zeitgenossen. Und doch ist es zu verwundern, daß der Stoff nicht noch viel mehr Bearbeiter gefunden hat, namentlich in neuerer Zeit, wo die Stellung der Musik im Staats- und Familienleben eine so ganz andere geworden ist. Da hat denn Münzer einen glücklichen Griff mitten ins volle moderne Leben getan, indem er den Typus des begabten aber ungeschickten, in seinem Idealismus fanatischen Kleinstädters, der zum Studium in die auf ihr Konservatorium überstolze Pseudogroßstadt geht zum Mittelpunkt eines Romanzetto machte und so die Gelegenheit wahrnahm, den Gesamtdurchschnitt des modernen Musiktreibens mit Witz und Humor und doch ohne tendenziöse Karikatur zu schildern. Der geistvolle Kritiker zeigt sich hier nicht nur als wahrer Musiker

und feiner Stilist, als der er längst bekannt ist, sondern als glänzender, unwiderstehlich packender Satiriker und souveräner Beherrscher der Form. Die einfache und doch so spannende Handlung gruppiert sich um wenige Personen — wie denn Kürze beim Scherz die Hauptsache und einer der Hauptvorzüge des elegant ausgestatteten Büchleins ist —; aber diese Personen sind mit wenigen Strichen scharf nach dem Leben gezeichnet und so konsequent durchgeführt, daß ihr Verhalten überzeugend wirkt, selbst wo die Situationen, wie in dem Badekonzert, stark an Burleske streifen. Episodisch erscheinen einige köstliche Typen aus dem allerwärts üblichen Opernpersonal; am glänzendsten aber ist das Musikschul- und Kritikasterben geschildert. F. Spiro.

**Niemann, W., Musik und Musiker des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart in 20 farbigen Tafeln. Lex. 8<sup>o</sup>. Leipzig, Barth, Senff, 1905. M 6,—.**

Der Hauptzweck dieser Tafeln ist der einer schnellen Orientierung über Komponisten und die einzelnen »Schulen« im 19. Jahrhundert. Mit einem großen Fleiß hat der Verfasser diese zusammengestellt, dabei aber auch unternommen, durch allerlei Bezeichnungen die Wichtigkeit der einzelnen Komponisten und auch Werke im geschichtlichen Zusammenhange darzulegen. Wie die Tafeln vorliegen, sind sie durchaus nicht trocken, sondern reden sehr bereit über verschiedenste Dinge. Nicht jeder wird einer derartigen Vorstellung seine Sympathie entgegenbringen; es ist aber nicht zu leugnen, daß eine Übersichtlichkeit erzielt wird, die durch nichts anderes besser erreicht werden kann. In Deutschland wird man besonders über die ausländischen Tafeln erfreut sein, da es kein deutsches Musiklexikon gibt, das so ausführlich ist. Hier liegt, wenigstens für Deutschland, auch der Hauptwert dieser Tafeln. Wenn auch z. B. für Frankreich noch der und jener Name fehlt, so liegt dies in der Natur der Sache: ein einzelner wird kaum allem gerecht werden können, nur geteilter Arbeit wird dies gelingen.

Da der Verfasser neben der Bewertung der einzelnen Komponisten auch eine Einteilung in Schulen vornimmt, begibt er sich selbst auf das Gebiet der Kritik. Hier wird man wieder selbst sehr oft zu einer solchen herausgefordert, besonders auf dem Gebiete der Oper. Salieri und Sacchini z. B. unter die französischen Opernkomponisten Gluck'scher Schule zu rechnen, während sie bei Italien fehlen, gibt nicht das richtige Bild vom Verlauf der Geschichte. Opern wie Carmen, oder Hoffmann's Erzählungen als komische oder Spielopern zu bezeich-

nen, geht nicht ohne weiteres an. Die Bewertung neuerer Komponisten stößt selbstverständlich auf Schwierigkeiten; hier ist man auf Schritt und Tritt anderer Meinung. Eine spätere Auflage der vortrefflich ausgestatteten Tafeln wird hier wohl manche Änderungen bringen. Die Tafeln dürften vielen unentbehrlich werden. A. H.

**Newman, Ernest. Wagner. "Music of the Masters" series. London, Wellby, 1904. pp. 208, Crown 12mo. 2/6.**

In 1834 Wagner in his "Liebesverbot" im-moralized our "Measure for Measure", turning the ethical hearings of this exactly topsy-turvy. 30 years later, wishing to save his much-rejected work from oblivion, he handed the MS. score to Ludwig II of Bavaria, with the inscription: — "Ich irrte einst und möchte' es nun verheßen: Wie mach' ich mich der Jugendsünde frei? Ihr Werk leg' ich demütig Dir zu Füßen, Daß Deine Gnade ihm Erlöser sei". How princely favour could act Erlöser (redeemer), and make anything wrong into right, is not known. In 1848 Wagner wrote his dichterischer Versuch, "Jesus of Nazareth", embodying plain revolt against the established moral law. 30 years later, he toned this down greatly, taking Parsifal from our Welsh "Knights of the Round Table", adopting Görres' mistaken Arabic derivation of "pure fool", adding the idea of pity begotten through the triumph of asceticism, and making this personage the "redeemer of the sins of a world enveloped in selfishness and heathen darkness" (to quote the Wagner-champion and "Times" critic, Fr. Hüffer). Pity had by that time touched Wagner's own soul, and so far the intent was well enough. The fact remains that it is revolting to Christians, who know but of one Redeemer, to have a second mediaeval one staged, with half a dozen stage-incidents, which shall not be named, borrowed direct from the sacred story. Wagner has flatly, in so many words more than once repeated, substituted a new Christ of his own devising for the historical Christ; his "Parsifal" means nothing else. In 1848 Wagner began also the "Ring" plot. It is a compound of the immensely old Scandinavian mythological legends (through the Icelandic Sagas and Eddas, of the queens' quarrel in the old Frankish Nibelungen-Not (through the Bodmer translations), and of Wagner's own instincts of antagonism to authority appearing variously as Erlösung (redemption) by a fearless hero, the same by a "free-hero", and the same by love between the sexes. The confusion of plot and uncertainty of dénouement

(probably conscious) are unparalleled on the stage, perhaps in literature, and have filled encyclopaedias with palliation and theory. But the point here lies in the addition of the Wagner personal element. In 1859 Wagner took the Tristan story from our "Red Book of Hergest" (through Luc de Gast, Gottfried of Strasburg, Eilhart von Oberg, and Hans Sachs), and converted it into the apotheosis of free-love. — Now there are Wagner-admirers on this side the channel who are absolutely riven in sunder. They see that the ending of "Tristan", based on two short exquisite phrases wonderfully iterated and worked up, and similarly the extraordinary ending of "Walküre", are things of such beauty as have never occurred to musical mind before or since. No musical fibre can resist such an appeal. On the other hand, in the one case this beauty is confronted with the spectacle of the silly cuckoldom of a king such as has no existence in sane human nature; and in the other case it is associated with unintelligible motives, for no one can rationally perceive what Siegfried has done either to redeem the gods (according to the 1848 scheme), or mankind generally (according to the later-substituted dénouement). In fact the ardent music-lover desires to sit at Wagner's feet; but, when once he is out of the wholesome or harmless circle of Die Feen, Rienzi, Fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, and Meistersinger, he finds the baffling moldering word "redemption" at every turn flung in his face to push him off the stool. In one aspect the word seems just synonymous with getting one's own way. Again H. P. von Wolzogen calls Siegfried and Brünnhilde the "sacred redeemed ones", so that one can be redeemer and redeemed at the same moment. And so on. — Present author, it is to be inferred, is one of those thus riven. At p. 137 he says: — "We have already seen how the two central concepts of The Ring — the adoration of the unfettered individual and the doctrine of freedom in love — grew directly out of the circumstances of Wagner's own life. In every work of his we have yet examined, in fact, we see, first and foremost, just Wagner himself, the tragedy always being the particular tragedy of which he felt himself to be the victim at the moment". Then he proceeds to the "Tristan" case. Let this be clue to the gist of present brochure, which is wholly loyal to W. as musician, and uncompromising on the other things. The book is not only cleverly written; it is a useful hand-book of information.

C. M.

**Omond, Thomas Stewart.** A Study of Metre. London, Grant Richards, 1904. pp. 159, Demy 8vo. 5/.

"Quantity" in Greek and Latin was the time of uttering a syllable; in fact was a segmentation of time, as required for words (especially poetry) when these were more or less musically intoned. The only recognized time-units (*παισιαις*, morae) for syllables were a long and a short, this latter being half the former. In some cases writing expressed such quantity, in other cases it did not. The "Metre" of poetry, down to period of mediaeval Latin, consisted in a due admixture of long and short syllables, according to various prescribed patterns (feet, lines, stanzas, etc.). But then "Accent", or stress of the breath applied to syllables (not necessarily with any change of pitch or any time-differentiation), existed in Greek simultaneously with this intonation-quantity; it was fully expressed in writing; probably it was used in prose and ordinary speech, and was quite subordinated in poetry. In Latin accent persisted just as much, but was only partially expressed by signs; for this difficult subject see Corssen, Krüger, Kühner, Ritschl, etc. Now with the cessation of intoned poetry, and the fading away of classical Greek and Latin literature, quantity as a plainly recognized principle and duly notated speech-machinery was lost, leaving only accent. But this in turn, though not in the abstract necessarily bound up with time-segmentation, is in the case of poetry actually bound up with it. Hence the matter comes round in a circle, and though English is a heavily accented language, and though English poets may be said to throw "quantity by position" entirely overboard (cf. first 2 feet of following line, meant for 6 iambs, "Showers, hails, snows, frosts, and two-edged winds that prime"), yet quantity in the sense of time-segmentation must remain even in English poetry, whether outwardly recognized or not. The analysis of speech is difficult even to this day, the terms still lack a quite precise definition, the English poetic system however defined involves an immense quantity of practical license with its anacrusis, truncation and what not, and metrists are disputatious and mutually intolerant. Hence the exposition of the latter veers in fact to all points of the compass, between the 3 main directions above indicated, quantity, accent, and time-segmentation. The intuitivist J. A. Symonds wishes to merely "gaze on the archangel's face and hear his stately and melancholy music-roll"; A. J. Ellis in his "Essentials of



Phonetics" would reduce the same to mathematics. And so on. Cf. also Schipper, "Grundriß der englischen Metrik", 1895, Vienna. Present work may be held to declare for time-segmentation. "Isochronous periods form the units of metre" (p. 4). Author does not however use musical time-notation to illustrate, as did Lanier in 1881 (V, 90). Author calls Kipling's poetry, perhaps rightly, "banjo-music" (p. 11). His objections (p. 51) to regarding accent + non-accent as equivalent to a classical "foot" are not at all convincing. Neither is the branding of certain measures as "pseudo-classical"; for why should they not be used as much as any others? The hexameter remains to this day a magnificent method of collocating syllables; vide Klopstock, Voss, Goethe, Schiller, Longfellow, etc. Author is an amateur student of the subject.

G. B.

— English Metrists. Tunbridge Wells, R. Pelton, 1904. pp. 126. Crown 8vo. 1/6.

A publication supplementary to the above. Part I is a historical sketch of metrical criticism from XVI cent. onwards, especially illustrating the quantitative (so-called pseudo-classical) theories. Part II is bibliographical; otherwise a chronological list of books, magazine-articles, etc., by English-speaking authors explaining or illustrating English verse-structure, from 1545 to date; exhaustive and valuable.

G. B.

Organists, Royal College of. Calendar for 1904-5. London. pp. 213, Crown 8vo.

Founded 1864, received Royal Charter 1893, moved to its own building in Kensington Gore 1903. Presidents since beginning, Ouseley, Macfarren, Stainer, Grove, Mackenzie, Parry, Bridge (present). Examines and certifies almost all organists in this country.

Rouanet, Jules, et Yafil, E. N., Répertoire de mélodies arabe et maure. Collection de Mélodies, Ouvertures, Noubet, Chansons, Préludes etc. Alger, chez Yafil et Laho Seror, 16, rue Bruce. Se publie par fascicules in-fol. Onze fascicules parus depuis 1904.

La publication faite par M. Rouanet des mélodies arabes recueillies dans les possessions françaises de l'Afrique du Nord est de celles qui viennent le mieux à leur honneur un peuple colonisateur. Il semble même que ce soit pour lui comme

un devoir d'ainesse de conserver l'ensemble des traditions populaires, des monuments du passé, des manifestations artistiques de toute espèce qu'il rencontre chez les races qu'il s'assimile au nom de la civilisation: le Gouvernement général de l'Algérie n'y a pas manqué et s'est associé à l'excellente publication dont nous disons ici quelques mots.

Le Répertoire de Musique arabe et maure est un modèle du genre. Dans la pensée de ses auteurs, il doit être un recueil méthodique et varié de la musique, arabe, telle qu'elle est conservée chez les musulmans d'Algérie et de Tunisie, telle qu'elle est exécutée par les rares virtuoses restées fidèles à la tradition.

Il comprend donc de nombreux spécimens de tous les modes et de tous les genres depuis l'air populaire, le *zendani*, jusqu'à la musique *senad* ou classique, qui porte encore le nom de *musique andalouse* ou *musique de Grenade*, et comprend des symphonies importantes d'un très grand caractère.

Il présente ainsi la Musique arabe dans ses manifestations les plus élégantes correspondant à la floraison artistique des arts musulmans au temps des Khalifes de Cordone et de Bagdad comme dans l'expression de la pensée musicale simple et naïve du peuple.

La méthode suivie par les éditeurs dans la présentation des diverses pièces publiées jusqu'à ce jour est bien pour nous plaisir.

Les morceaux sont publiés pour le piano, dans la version la plus classique, sans accompagnement puisque la musique arabe n'en comporte pas et que c'est une hérésie de lui en imposer un; la main gauche remplace les instruments graves de l'orchestre arabe qui appuient le chant par la simple répétition des principales notes de la mélodie.

A l'heure présente, onze fascicules ont déjà paru: La première série doit en comprendre vingt-deux. En voici l'indication:

- 1) Noubet el Sultan, tchenobar neklat (genre remel maia) prélude de la nouba des neklabat.
- 2) Bane Cheraff, extrait de la Touchiat du genre maia; danse traditionnelle pour les soirées.
- 3) Touchiat Zidane, introduction à la nouba du genre zidane (musique des maures de Grenade) qui s'exécute généralement avant mlaut.
- 4) Li Habiboun Ksd Samah li, (*mon ami m'a pardonné*) chanson ou neklab du genre aarak précédée de son prélude on mestekber ou slah.

- 5) Touchiat Remel, introduction à la noubâ du genre remel (musique des maures de Grenade) qui s'exécute généralement dans les fêtes de 4 à 6 h. du soir.
- 6) Kadriat Senâa, recueil de petites mélodies du genre sérieux sur lesquelles se chantent des quatrains de poésie.
- 7) Ya Racha el Fitane, (ô Jeune gazelle séductrice!) chanson ou neklab, du genre Zidane précédée de son prélude ou mestekber ou encore shah.
- 8) Touchiat Remel maïa, introduction à la noubâ du genre remel maïa (musique aoudalouse ou de Grenade) qui s'exécute généralement dans les premières heures de la nuit.
- 9) Ya Badiel hassni ahia ya merhaba, (ô déesse de beauté, sois ta bienvenue) chanson ou neklab du genre remel maïa, précédée de son prélude ou mestekber ou encore shah.
- 10) Maahma ikhter fel Moudelel, (Après tant de faveurs tu fus lâchement trahi) chanson ou neklab du genre djorja précédée de son prélude ou mestekber ou shah.
- 11) Touchiat ghribt hassine, introduction qui sert pour la noubâ medjenba, ou pour la noubâ du hassine.

L'intérêt de cette belle publication ne nous semble pas contestable. Nous étions jusqu'alors très dépourvus sur la musique des Arabes d'Afrique: ce ne sont, certes, pas les ridicules transcriptions de Salvador Daniel qui peuvent en donner une idée exacte aux musiciens d'Europe. MM. Rouanet et Yafil auront aussi à fixer définitivement une curieuse collection de mélodies, d'ouvertures, de noubat etc. et à faire une œuvre de conservation artistique, car a pénétration européenne ne tarderait guère à effacer de la tradition musulmane des mélodies qui courent sur les lèvres des indigènes et qu'aucune écriture chez eux ne conserve. En second lieu, les musicologues de tous pays devront aux éditeurs d'Alger de posséder la reconstitution fidèle d'un art très particulier et qu'il leur serait difficile de connaître autrement.

Pierre Aubry.

**Shinn, Frederick G.**, A Method of teaching Harmony. II. Chromatic. London, Vincent, 1905. pp. 313, Demy 8vo. 3/.

Part I noticed at V. 506. This pushes matters to the more elaborate stages induced by chromatic additions to elementary harmony; but same lines of training student's mental ear at each stage, and a special chapter on moot points about con-

secutives, doublings, etc. The diligent reader may be referred to a 3½ column review in "Musical News" of 3 June, 1905, which contains inter alia following valid remarks: — "The sense of tonality is a matter so entirely personal, that it is not possible to lay down a law of universal application as to what makes modulation". — no doubt the deepest musician is he who has the most retentive grasp of tonality. "Preparation [of discords] is a musical effect of real beauty, which is too much neglected by some composers". "A good many people will hesitate before regarding consecutive fifths as satisfactory in four-part vocal writing", — a good many indeed. G. B.

**Thauer, H.**, Pöhlmann's Musiklehre. Neue Darstellung der Musiktheorie, nach einzelnen Grundsätzen v. Pöhlmann's Gedächtnislehre ausgearb. gr. 8°. III, 57 S. München, 1905 (Leipzig, Jordan & Co.). M 1,90.

**Tolhurst, Henry.** "Gounod". London, Bell, 1905. pp. 55, Crown 12mo. 1. Miniature history.

**Wagenmann, J. H.**, Lilli Lehmann's Geheimnis der Stimmänder. Moderne Gesanglehre I, Berlin, Rade, 98 S. M 3,—.

Bei aller künstlerischen Theorie ist zu unterscheiden zwischen einer wissenschaftlichen Richtung, die forscht und beweist, und einer bloßen Kunde, die Erfahrungen sammelt und danach Regeln aufstellt; die kundlichen Elemente überwiegen in der Kunsttheorie sehr oft, sie sind für die Kunst unentbehrlich, wo eine restlose wissenschaftliche Erforschung, und das ist bezeichnend für die meisten der Fall, noch nicht gelungen ist oder überhaupt nie gelingen kann. Der Wert einer Kunde bestimmt sich einerseits nach dem Grad ihrer wissenschaftlichen Haltbarkeit und dann nach der Fülle der künstlerischen Erfahrung und dem Wesen der künstlerischen Größe, die aus ihr sprechen. Danach bemessen, kann die eingehende Kritik, die Dr. Wagenmann, leider nicht ohne einen Einschlag eigener Reklame, an Lilli Lehmann's Theorien übt, in vielen Punkten, als von besserer tatsächlicher Erkenntnis ausgehend, nur gebilligt werden, während sie allerdings von der künstlerischen Seite her Bedenken offen läßt; besonders ist die Trennung von Stimmführung und musikalischer Kunstpädagogik, so sehr sie modern sein mag, im Grunde zu verwerfen, da sie die Einheit der Funktion,

die der Verf. auf der technisch-physiologischen Seite mit so viel Recht sehr betont, im psychologischen Gebiete zerstört. In dieser Richtung sind Lilli Lehmann's theoretische Auslassungen viel höher einzu-

schätzen, so viel ihnen auch wissenschaftliche Mängel anhaften, und behalten ihren kundlichen Wert als Selbstzeugnisse einer bedeutenden Künstlerin.

Martin Seydel.

## Besprechung von Musikalien.

**Alte Meister.** Eine Sammlung deutscher Orgelkompositionen aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert, für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Karl Straube. Leipzig, Edition Peters. M. 3.—.

Die Vorzüge dieses handlichen Bandes liegen auf zwei Gebieten, in denen der Herausgeber gleich viel Takt, Kenntnis und Initiative bewährt hat. Das eine ist die Auswahl der Stücke. Da es sich hier nicht um ein historisches Sammelwerk handelte, sondern überall die Rücksicht auf den praktischen Gebrauch maßgebend war, so hatte Straube aus der unabsehbaren Fülle des Materials solche Werke anzulesen, die nicht nur dem Forscher, sondern auch dem Organisten und namentlich dem Hörer wohlthun sollten; und so schwierig die Aufgabe auch war, sie ist ihm gelungen. Am Eingange steht Bach mit einer wunderschönen Bearbeitung des Liedes »In dulci jugilo«; nicht nur ihr reiner Wohlklang und der reizvolle Gegensatz zwischen der auf einem Pedalorgelpunkt schwebenden Zweistimmigkeit der Anfangs- und der kanonischen Führung der jeweiligen Schlußverse wird sie jedem Kunstfreund lieb machen, sondern selbst für erfahrene Bachkenner besitzt sie einen eigenen Wert durch ihre charakteristische Verschiedenheit von den beiden anderen Bearbeitungen desselben Liedes, die ans dem 25. und 40. Bande der Bach-Gesamtausgabe bekannt sind. — Es folgen zwei von Bach hochverehrte Meister: Georg Böhm, den er der Aufnahme in Anna Magdalena's Notenbüchlein würdigte, ist mit einer hier zum erstenmale zugänglich gewordenen Variationenreihe, Dietrich Buxtehude mit drei Prachtstücken, Passacaglia, Fuga und Ciaccona vertreten. — Wiegt in diesen der düstere und energische Charakter vor, so wird Kerll's Passacaglia hauptsächlich durch die innige Weichheit der Empfindung fesseln, die trotz mancher Ausbrüche ihren eigentlichen Charakter ausmacht. — In die Kreise der Süddeutschen

führen uns zwei Werke von Georg Muffat und drei von Johann Pachelbel; und wenn der Dilettant, ja auch der Musiker leicht geneigt ist, Bach als einen erratischen Block aufzufassen — was er freilich als Geist auch ist —, so wird ihn in formeller Hinsicht das Studium namentlich Pachelbel's belehren, daß die Natur nie sprunghaft vorgeht, sondern selbst das Unwahrscheinlichste aus organischer Entwicklung entstehen läßt. — Den Schluß bilden bedeutende, zum Teil großartige Choralbearbeitungen von Samuel Scheidt, Delphin Strungk und Johann Walther. — In anderer Hinsicht wertvoll ist die Sammlung durch Straube's überaus sorgfältige Vortragsbezeichnungen, die sich nicht nur auf Tempo und Dynamik, sondern auch auf die Registrierung beziehen. Mag hierin die Kühnheit des Modernen zuweilen etwas weit gehen, mag manches je nach dem Charakter des gerade vorhandenen Instrumentes der Modifikation bedürfen: im ganzen können die würdigen Gestalten durch das reiche neue Gewand nur gewinnen, und gar mancher wird sie lieben lernen, dem bisher die »vorsintfluthlichen« Meister nur dem Namen nach bekannt waren.

F. Spiro.

**Peter Cornelius, Originalouvertüre in H-moll zum »Barbier von Bagdad«.** Partitur. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Max Hasse, der eifrige Vorkämpfer für die Originalinstrumentation des »Barbier von Bagdad« hat das Verdienst, dieses seit der Uraufführung des Werkes 15. Dez. 1858) verschollen gewesene Stück wieder ans Licht gezogen zu haben. Cornelius hatte nämlich kurz vor seinem Tode auf den wiederholt ausgesprochenen Wunsch Liszt's hin sich entschlossen, eine neue Ouvertüre in D-dur zu schreiben und damit ein so prächtiges, farbenreiches Stück geschaffen, daß dies harmlose Werkchen sich wie ein Aschenbrüdel daneben ausnimmt. Einfach, lebenswürdig und gut gearbeitet, geht es sich ohne Prätension, vermag aber, da es nicht

sehr stark in der Erfindung ist, meines Erachtens nur mehr historisches Interesse zu erwecken.  
Edgar Istel.

### Cornelius, Peter, Musikalische Werke.

Erste Gesamtausgabe. Erster Band, Einstimmige Lieder und Gesänge. Zweiter Band, Zweistimmige Lieder und Gesänge. Herausgegeben von Max Hasse. Leipzig, Breitkopf und Härtel. je M 15,—.

Unter den 78 einstimmigen Liedern mit Klavierbegleitung der Gesamtausgabe befinden sich im ganzen nicht weniger als 12 bis dahin unveröffentlichte. Fünf stammen aus Cornelius' erster Periode, der Berliner Zeit des Jahres 1848, aus der bisher nur ein einziges einstimmiges Lied, »Im Lenz, im Lenz« bekannt war. Diese Lieder vervollständigen das Bild des damaligen Komponisten aufs beste. Durchwegs einfach gehalten, sind sie aber so frisch und weisen so manches Charakteristische auf (im »Morgenwind« erkennt man bereits an einigen Zügen den Komponisten des »Barbiere«), daß man sich über diesen Nachtrag in jeder Beziehung nur freuen kann. Sehr interessant sind die Nr. 44 und 46, welche die erste Fassung von Weihnachtsliedern enthalten, der »Hirten« und der »Könige«. Die beiden Fassungen unterscheiden sich durchaus, das erste Lied auch im Text. Dieses darf sich mit der bekannten Fassung musikalisch wohl messen, die »Könige« aber, dieses so wunderbare Stück, mit den treuherzigen, altertümlichen Wendungen, lassen im ersten Entwurf noch gar nicht ahnen, was Cornelius aus diesem Text schöpfen sollte.

Hier ist die Baßbegleitung an einigen Stellen sogar recht konventionell. Neu sind ferner Nr. 53, 54, 66 und 72 aus der Zeit von 1859–62, von denen Nr. 53, »Frühling im Sommer«, ein Cornelius durch und durch, sich wohl am meisten Freunde erwerben wird.

Der zweite Band bringt Dnette, Männer- und gemischte Chöre, und zwar 16 neue Werke, nämlich 7 Duette, 5 Chöre für Männer- und 4 für gemischte Stimmen. Aufmerksam möge auf die drei Bearbeitungen von »Komm herbei o Tod!« gemacht sein, von denen die dritte unbedingt die wertvollste ist. Unter den Männerchören befindet sich die Ode von Horaz »O Venus!«, die ganz genau nach dem antiken Versmaß komponiert ist, was einen beinahe schulmeisterlichen Eindruck macht. Hoffentlich nehmen sich akademische Männerchöre dieses Chores an, denn für gewöhnliche Männerchöre ist so etwas nichts. Diese werden sich wohl zuerst an »Es war einmal ein König« machen, eine wirkungsvolle Vertonung des bekannten Heine'schen Gedichtes. Von den gemischten Chören ist der bedeutendste ein »Requiem« nach dem Heibel'schen Text »Seel, vergiß sie nicht«, den Max Hasse (ad libitum) mit einer Streichquintettbegleitung versehen hat, die indes nur die Gesangsstimmen auf die Instrumente einbezieht. Es ist ein tiefestes, breitangelegtes Stück, das nicht warm genug den Vereinen für Trauerzwecke empfohlen werden kann.

Max Hasse, der Herausgeber der Bände, hat alle Sorgfalt auf die Ausgabe verwendet: sie darf sich tatsächlich »kritisch« nennen. Außerdem präsentiert sie sich in dem Format und der glänzenden Ausstattung der übrigen Gesamtausgaben. A. H.

## Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt von Walter Niemann.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49 u. H. 3, S. 135.

**Anonym.** R. Wagner u. die klassischen Dichter. RMZ 6, 11. — Die Kölner Festspiele. RMZ 6, 13. — Hugo Wolf's Briefe an die Familie Grohe. Neue Rundschau, Berlin, 1905, März. — M<sup>se</sup> W. Landowska, pianist. MSt, Vol. 23, 595. — Die Orgel in der Prämonstratenserstiftskirche zu Wilhering. ZfI 25, 25. — Het oer en de muziek. WvM 12, 22. — Gust. Schortmann †. ZfI 25, 25. — Hilfsmittel

für den Violin- und Klavierunterricht. ZfI 25, 27. — Tributes paid to music by famous men and women. The Musician, Boston, Vol. 10, 5ff. — About the metronome. ebendort Vol. 10, 6. — Piano trade associations. ebendort Vol. 10, 6. — The old Boston Music Hall organ. ebendort Vol. 10, 6. — Beiträge zur Charakteristik Frz. Liszt's. DAMZ 1, 12. — Neuerungen für Plattensprechmaschinen,

- Zfl 25, 27. — Carl Mands Eck-Glockenflügel, Zfl. 25, 27. — Die Wege des deutschen Männerchorgesanges, SZ 12, 4. — Fokrol-fokra, Magyar Lant, 5, 12. — Memorandum, Z 19, 14. — Der Geigenbau, Die Grenzboten, Leipzig, Grunow 64, 19/20. — Ring des Nibelungen, Don Pasquale (in London), Athenaeum, London, Francis, 1905, 4046/47. — Die Männergesang-Wettstreite aus dem »Guckkasten des Berner Männerchor«, SMZ 45, 19/20. — Heiner Hofmann, Damernas Musikblad, Stockholm 1905, 8. — Abt Columban Brugger, SMZ 45, 19. — Prof. O. Byström och den gregorianska sangen, SMT 25, 11. — Die Uraufführung von Händel's »Messias« (Aus d. Programmbuch d. Barmer Volkschors, RMZ 6, 12. — Entwürfe moderner Klaviergehäuse aus der Süddeutschen Schreinerfachschule in Nürnberg, Zfl 25, 26. — Conrad Heubner †, RMZ 6, 12. — Clara Hultgren, SMT 25, 10. — Joseph Dente †, SMT 25, 11. — Om förslag till nya notsystem, SMT 25, 10. — Musikfeste und kein Ende, RMZ 6, 12. — Bonden, MB 20, 23. — Vierde Muziekwedstrijd van den Bond van Harmonie- en Fanfareverenigingen in Zuid-Holland op 1 Juni 1905 te Oud-Beierland, MB 20, 23. — The music teachers' National Association Convention, Et. Vol. 23, 6. — A Magyar Zeneszerzők Társaságának közgyűlése, Z 19, 13. — Musical Competition Festivals (in England), MT 61, 748. — An old Musical Directory (London 1794), MT 61, 748. — A new Anthem book (of the United free Church of Scotland) (Bespr.), MT 46, 748. — Ernst Pauer (1826—1905), MMR 35, 414. — The great composers and chants, MT 46, 748. — Berühmte Tonschöpfer bei der Arbeit, RMZ 6, 13. — Ordentl. Hauptversammlung d. Vereins d. deutschen Musikalienhändler zu Leipzig 17. Juni. Musikhandel u. Musikpflege, Leipzig, 7, 34/35. — Kapellmeister Wilhelm Schleidt, SMZ 45, 18. — Miss Fanny Davies, MD 46, 748. — Liszt Jelentése, Z 19, 12ff. — Körner és a Zene, Z 19, 12. — Die Franzosen u. die deutsche Musik, RMZ 6, 11. — Neues über Frédéric Chopin, DAMZ 1, 9. — Isnafel, The arab equivalent of a concert, The Musician, Boston, Vol. 10, 6.
- A., K. Ein italienisch-spanischer Meister der Kammermusik (L. Boccherini), NMZ 26, 17.
- Akté-Renvall, A. En amerikansk recett-föreläsning. Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1905, 7.
- Alaleona, D. Su Emilio de' Cavalieri, NM 10, 113.
- Altmann, G. Das erste Elsaß-Lothringische Musikfest, NMZ 26, 17.
- Analysen der auf dem 41. Tonkünstlerfest in Graz aufgeführten Werke, Mk 4, 17 und NZfM 72, 22/23.
- Andersson, O. Fornordiska stränginstrument, Finsk Musikrevy, Helsingfors 1, 11/12.
- Anteros. Leoncavallo's »Il Rolando«, SMT 25, 11.
- Arend, M. Über Cherubini's »Wasserträger«, BfHK 9, 9.
- Armstrong, W. D. Accuracy, Et. Vol. 23, 6.
- Aubry, P. Jean-Ferry Rebel, RM 5, 11. — Au Turkestan, Le Mercure musical, Paris, 1, 3.
- B., C. M. A Lutheran service in Nuremberg, The Musician, Boston, Vol. 10, 6.
- Barini, G. Federico Chopin e Giorgio Sand, Rivista d'Italia, Rom, 1905, 3.
- Bassermann, H. Liturgische Ausdrucksformen, MSfG 10, 6.
- Batka, R. Der Merker, H 1905, 6. — Freiluft-Musik, KW 18, 18.
- Beckmann, G. Die Bach-Konzerte der Berliner Singakademie in Eisenach, RMZ 6, 12.
- Benediot, F. J. Vocal hindrances: Sensitiveness, Et. Vol. 23, 6.
- Bernt, Fr. Adolf Stern, Münchn. Neueste Nachr., 1905, 14. Juni.
- Bettelheim-Gabillon, H. Erinnerungen an Hugo Wolf, Österr. Rundschau, Wien, Koenegen, Bd. 3, 31.
- Blake, T. Little essays for busy students, Et. Vol. 23, 6.
- Blei, F. Die Moral der Musik, Österr. Rundschau, Wien, Koenegen, Bd. 3, 31.
- Borat, A. W. Experiments in rhythm, Et. Vol. 23, 6.
- Boughton, R. Musical art and ethics, MSt 23, 596ff.
- Bowden, W. J. The gregorian revival. Is the Solesmes version correct? MSt Vol. 23, 597.
- Brüssau, O. Eine Aufführung v. K. Loewe's »Sühnopfer des Neuen Bundes«, BfHK 9, 9.
- Burkhardt, M. VII. Kammermusikfest in Bonn, RMZ 6, 12.
- C., V. M. Muzikaal-plastische Stemmingbeelden, WvM 12, 23.
- Canudo, R. César Franck e la musica moderna francese, Nuova Antologia, Rom 1905, 1. April.
- Caunt, W. H. Morecambe Festival, MSt Vol. 23, 595.
- Challier, E. Die Wirkung des Urheberrechts vom 19. Juni 1901, Mk 4, 18.
- Christiansen, G. Das 8. westfälische Musikfest zu Dortmund am 28. und 29. Mai 1905, NZfM 72, 24.

- Colombo, A. R.** Note musicali romane, NM 10, 113.
- Combarieu, J.** Folklore: La musique et la magie (Vorles.), RM 5, 11 ff.
- Place de la musique parmi les phénomènes de la nature. — La musique et la couleur (Vorles.), RM 5, 11.
- Conrad, M. G.** Bayreuth u. die deutsche Kultur im Lichte Schiller's, Tögl. Rundschau, Unterh.-Beil., Berlin 1905, 98 127.
- Conrat, H.** Georges Bizet als Lehrer, Mk 4, 18 ff.
- Cooke, J. F.** The English system of examination in music, Et Vol. 23, 6.
- Coombs, H. F.** Music appropriate to the season, The Musician, Boston, Vol. 10, 6.
- Corder, F.** Our northern choirs, MT 46, 748.
- Coster, F.** Hints for self-instruction, The Musician, Boston, Vol. 10, 6.
- Crotchet, Dotted.** A visit to Doncaster, MT 46, 748.
- Curzon, H. de.** »Chérubin« Erstauff. d. Oper v. J. Massenet in Paris, GM 51, 22 23.
- Dacier, E.** Les Caractères de la danse, RM 15, 12 ff.
- Debay, V.** »Chérubin« (Erstauff. d. Oper v. Massenet in Paris), CMu 8, 11.
- »Amico Fritz«, »Fédora« (Erstauff. d. Opera v. P. Mascagni in Paris), CMu 8, 11.
- Fin de saison, CMu 8, 12.
- Diot, A.** Le festival Beethoven, CMu 8, 11.
- Dippe, G.** Eine neue Blütezeit der deutschen komischen Oper, Deutschland, Berlin, 1905, 33.
- Ditchfield, P. H.** The parish clerk as singer, Treasury, Palmer, 1905, Juni.
- Dubitsky, Fr.** Wie die Tiere in Musik gesetzt werden, RMZ 6, 13.
- Etwas vom Auspfeifen, RMZ 6, 11.
- Kleine Sünden im Verlagswesen, RMZ 6, 12.
- E.** Normalpreise für Orgeln, Zff 25, 27.
- Eccarius-Sieber, A.** Das 82. Niederheinische Musikfest zu Düsseldorf, RMZ 6, 13.
- Das 7. Kammermusikfest in Bonn, KL 28, 13.
- Eisner, K.** Die Heimat der Neunten. Die neue Gesellschaft, Berlin, 1905, 1.
- Elson, L. C.** The progress of piano making in the United States, The Musician, Boston, Vol. 10, 6.
- The Norwegian School, ebendort.
- Erlor, H.** Robert Franz zum 90sten Geburtstag, Mk 4, 18.
- Ertel, P.** 41. Tonkünstlerfest zu Graz, DMZ 36, 24 ff.
- Ff.** Adolf Zäh †, SZ 12, 6.
- Ff.** Der Männerchor Zürich, SZ 12, 13.
- Nebengedanken eines Musikberichterstatters, SZ 12, 11.
- Faltin, R.** En soiré hos Rich. Wagner, Finsk Musikrevy, Helsingfors 1905, 7.
- Fehrmann, P. II.** Deutsches Bachfest in Leipzig, Der Evangel. Kirchenchor, Zürich 9, 5.
- Fiege, R.** »Die Heirat wider Willen« (Erstauff. d. Oper v. E. Humperdinck in Berlin), BHK 9, 9.
- Finck, H. T.** The education of the masters, Et. Vol. 23, 6.
- Frauengruber, H.** Zu Dr. J. Pommer's 60. Geburtsfeste, Das deutsche Volkslied, Wien, 1905, 2, 3.
- G., Th.** Das Bach-Jahrbuch 1904 (Bespr.), Der Evangel. Kirchenchor, Zürich 10, 1.
- Gassmann, A. L.** Sammlung der Schweizer Volkslieder, SZ 12, 4.
- Gates, W. F.** Musical Conditions on the Pacific coast (U. S. A.), Et. Vol. 23, 6.
- Gauthier-Villars, H.** L'Italianisme, CMu 8, 11.
- Gerstfeldt, O. v.** Francesco Landini degli Organi, Deutsche Rundschau, Berlin 31, 9.
- Glasenapp, C. Fr.** R. Wagner als »lyrischer« Dichter, Mk 4, 17 ff.
- Gloeckner, W.** Siegmund v. Hausegger, NMP 14, 12/13.
- Frankfurter Museumsprogramme, KW 18, 18 (Rundschau).
- Goehler, G. H.** Berlioz, Die Zukunft, Berlin 13, 36 37.
- Goldsohmid, Th.** Aug. Ed. Grell und seine Werke, Der Evangel. Kirchenchor, Zürich 9, 5.
- Gounod, C.** Rich. Wagner, Revue de Paris, Unwin 1905, 1 Mai.
- Gravina, M.** Eine Novelle von Rich. Wagner (italienisch, Nuova Antologia, Rom 1905, 1 Mai).
- Grimm, C. W.** Harmony topics of the day, Et Vol. 23, 6.
- Groz, A.** Le monument Beethoven, Le Mercure musical, Paris 1, 3.
- Grunsky, K.** Liederbücher von Friedrichs (Bespr.), KW 18, 18 (Rundschau).
- Guillemin, A.** Acoustique et musique, RM 15, 12.
- Hackl, L.** Lanner und Strauß, Neue freie Presse, Wien 1905, 16 Juni.
- Hadwiger, A.** Unser Außenhandel mit Musikinstrumenten und Musikalien im Jahre 1904, Grazer Tagespost 1905, 27 Mai.
- Hagemann, J.** Conrad Heubner †, MWB 36, 25.
- Bülow am Theater, BW 7, 16.
- Arnold Mendelssohn. Der deutsche Chorgesang, Trier 6, 6.
- Halm, A.** Bruckner als Melodiker, KW 18, 17.
- Hartmann, A.** Die »Ciaccona« von Bach. Aus dem Englischen übersetzt v. O. Lessmann. AMZ 32, 22.

- Hartsem, J.** Über Musik-Snobs, RMZ 6, 13.
- Hausegger, S. v.** Kinder- und Jugendjahre in Graz, Grazer Tagespost 1905, 26. 7. Mai.
- Helm, Th. A.** Bruckner von Rud. Louis (Bespr.), NMP 14, 12/13.
- Herold, W.** Nachklänge zum II. Bachfeste in Leipzig. (Wendet sich in sachverständiger, scharfer Weise gegen Pastor Greulich's Vortrag »Bach und der evangel. Gottesdienst«.) Si 30, 5/6.
- Heuss, A.** Rich. Wagner im Lichte neuerer Wagnerliteratur, S 63, 41.
- Hill, E. B.** Hidden strength, The Musician, Boston, Vol. 10, 6.
- Hughey, F. E.** Do I teach my pupils, or do they teach me? Et. Vol. 23, 6.
- Hutechenruijter, W.** Eine belangwekkende levensbeschrijving. (Bespr. v. Modest Tschairowskys Tschairowsky-Biographie). Cae. 62, 6.
- Järnefelt, A.** Den dramatiska handlingen i Nibelungenring. Finsk Musikrevy, Helsingfors 1905, 7.
- John-Mildmay, H. St.** Musical instruments and the copyright law of Italy, Law Magazine Review, London 1905, 15. Mai.
- Joss, V.** »Mariosara«. (Urauff. d. Oper v. C. G. Cosmovici und K. Schneider in Prag). AMZ 32, 21.
- Ittel, C. A.** The health of the musician, Et. Vol. 23, 6.
- Jullien, A.** Johannes Brahms, CMu 8, 11 ff.
- Kalbeck, M.** Brahms-Häuser, RMZ 6, 11.
- Kalicheher, A. Chr.** Beethoven's Beziehungen zu Schiller, Voss. Ztg. Berlin, Sonntags-Beil. 1904, 201, 213, 225, 237.
- Kanoldt, J.** Fedor Schelesapin, NMZ 26, 16.
- Karlsruhe, C.** Der Nibelungenring in Coventgarden, S 63, 39.
- Karpath, L.** Die Aufführungen der Wiener Hofoper anlässlich des Grazer Tonkünstlerfestes, S 63, 40.
- Keller, L.** Die italien. Akademien des 18. Jhs. und die Anfänge des Maurerbundes in den roman. und den nord. Ländern, Monatshefte der Comenins-Gesellsch. Berlin, Weidmann 14, 3.
- Kessels, M. J. H.** De groote militaire muziekwedstrijden op 17, 18 en 19 Juni te Tilburg, MB 20, 22.
- Kenyon, C. F.** More heresy, MSt, Vol. 23, 596.
- Failure: its causes and how to overcome them, Et. 23, 6.
- Kleppzig.** Das Bonner Beethovenhaus und sein 7. Kammermusikfest, NZfM 72, 26/7.
- Kloes, E.** Julius Kniese, Mk 4, 18.
- Schiller und die Oper, BW 7, 15.
- Kniese, J.** Bachgesellschaften, Bachfeste. Bayreuther Blätter 1905, Nr. 1—3.
- Knosp, G.** Beethoven in Paris, NMZ 26, 17.
- Kohut, A.** Grillparzer und Beethoven. RMZ 6, 13.
- Aus dem Briefschatz eines Musikschriftstellers (Jos. Sittards), NMZ 26, 17.
- Eine berühmte Primadonna. Ein Gedenkblatt zum 100. Geburtstage von Ginevra Grisi, RMZ 6, 12.
- Der Komponist der »Heimlichen Ehe«, RMZ 6, 11.
- Komorsynski, E. v.** Grillparzer's Klavierlehrer, NMZ 26, 16.
- Josef Reiter, BfHK 9, 9.
- König, A.** Wie feiern Männerchöre unseren Schiller? Der deutsche Chorgesang, Trier 6, 6.
- Krause, E.** 1 Elsaß-Lothringisches Musikfest in Straßburg am 20., 21. und 22. Mai, SH 45, 25.
- Kreechnečka, J.** Die Inkunabeln und Frühdrucke bis 1520, sowie andere Bücher des 16. Jhs. aus der ehemaligen Priester- und Hausbibliothek des Gymnasiums in Horn, Programm des Gymnasiums zu Horn (N.-Oec.).
- Krohn, I.** Om väsendet och uttrycksförmågan i tonernas förhöllanden, Finsk Musikrevy, Helsingfors 1, 11/12.
- Kromayer, F.** Die Methode Jaëll, NMP 14, 12/13.
- Kruifje, M. H. van't.** Zangwetstrijd van Proza en Poesie te Haarlem, MB 20, 22 3.
- Een Kijkje in de Koninklijke Fabrik van Muziekinstrumenten, MB 20, 21 ff.
- Kruse, G. R.** Über die Urgestalt von Lortzing's »Undine« aus der Magdeb. Ztg., DAMZ 1, 11.
- L., H.** Zur Frage der Knabenchöre, MS 38, 6.
- L., L.** Tristan and Isolde, MSt, Vol. 23, 595.
- Die Meistersinger, MSt, Vol. 23, 597.
- Lague, E.** Mera musik i våra kyrkor! Finsk Musikrevy, Helsingfors 1, 11/12.
- Laloy, L.** Le Drame musical moderne. II. Zola-Bruneau. Le Mercure Musical, Paris, L. Laloy et J. Marnold, 1, 2.
- Déodat de Séverac, ebendort 1, 3.
- L. de la Laurencie, Le goût musical en France (Bespr.), ebendort.
- J. M. Leclair, Premier livre de Sonates, édité de Guilmant et Debroux (Bespr.), ebendort.
- Laurencie, L. de la.** Un primitif français du violon: Du Val, Le Mercure Musical, Paris, 1, 2.
- Leichtentritt, H.** Die deutsche komische Oper, RMZ 6, 11.
- Leonard, Fl.** Technicas style, Et Vol. 23, 6.

- Leßmann, O.** Das 41. Tonkünstlerfest des allgemeinen Deutschen Musikvereins, AMZ 32, 23-24.
- Liebhich, F.** Musics undiscovered country, MSt. Vol. 23, 596.
- Louis, R.** Das Bechfest in Eisenach, Münchner Neueste Nachr. 1905, 30. Mai.
- Die 41. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu Graz, NZfM 72, 25, 26.7.
- Löwenthal, D.** Violinschule v. J. Joachim u. A. Moser. Bd. I. Bespr. KL 28, 11f.
- Lückhoff, W.** Mozart — der erste Harmoniumkomponist, H 1905, 6.
- Lüetner, C.** Totenliste des Jahres 1904, MfM 37, 6.
- Luestig, J. C.** »Die Heirat wider Willen« (Erstauff. d. Oper v. E. Humperdinck in Berlin), NMZ 26, 16.
- M., H. I.** Elsässisch-Lothring. Musikfest in Straßburg, SMZ 45, 19.
- M., O.** Nya korallboken, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1905, 7.
- Mangeot, A.** »Chérubin« (de Massenet) à l'Opéra-Comique. MM 17, 10.
- Marling, F. H.** The pianoforte; its history and music, The Musician, Boston Vol. 10, 6.
- Marnold, J.** Le Scandale du prix de Rome, Le Mercure musical, Paris, 1, 3f.
- Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann, ebendort.
- Dialogues des Morts: Mendelssohn. Brahms, ebendort 1, 2.
- Mathewe, W. S. B.** The metrical principle in musical form — an addition to the students apparatus of form analysis, The Musician, Boston, Vol. 10, 6.
- The art of piano interpretation of music, Et. Vol. 23, 6.
- Mauclair, C.** Le Snobisme musical, CMu. 8, 12.
- Isidore de Lara, Emporium, Bergamo, 1905, Mai.
- Milligen, S. van.** Goethe en de muziek. Cae. 62, 6.
- De Parsifal-Brochure van Ejnar Forchhammer, ebendort.
- Monk, J. K.** On the art of varnishing violins, The Musician, Boston, Vol. 10, 6.
- Nagel, W.** Tonsetzer der Gegenwart IX: Arnold Mendelssohn, NZfM 72, 26.7.
- Neitzel, O.** Das Beethovenfest in Bonn, S. 63, 40.
- Nelle.** Nachtrag zu dem Aufsatz »Gerhardt, Rist, Tersteegen, Gellert« MSfG 10, 6.
- Newmarch, R.** Music in Lakeland. Worlds Work and Play, Heinemann, 1905, Jnni.
- The Westmoreland festival. MMR. 35, 414.
- Niedner.** Bellmann, Revue critique d'histoire et de littérature, Paris, Leroux, 39, 22.
- Niemann, W.** Neue Klaviersonaten, NZfM 72, 25.
- John Field, KL 28, 13ff.
- Nodnagel, E. O.** Gustav Mahler's erste Sinfonie in D-dur. NMZ. 26, 16ff.
- Nolthenius, H. v.** Driedaagsch Muziekfest in Amsterdam, WvM 12, 21.
- Fijngervoelighed, WvM 12, 22.
- Weingartner in Nederland, WvM 12, 23.
- »Parsifal« te Amsterdam, WvM 12, 22.
- Novati, Fr.** Una vecchia canzone a ballo (Madonna Pollaiola), Attraverso il medio evo, Bari 1905, Laterza.
- Penfield, S. N.** Success in piano teaching, The Musician, Boston, Vol. 10, 6.
- Perry, F. C.** Preparation for expression. Et. Vol. 23, 6.
- Pfordten, H. v. d.** Knstgesang und die Gesangskunst. S. 63, 38ff.
- Polignac, A. de.** Le Rhythme. Le Mercure Musical, Paris, 1, 2.
- Pommer, E.** Vertonungen Uhland'scher Dichtungen. Das deutsche Volkslied, Wien, 1905, 2, 3.
- Pougin, A.** Andrea Chenier (Erstauff. d. Oper von Giordano in Paris), M 71, 24.
- Prout, E.** Some forgotten operas. V. Spontini's »La Vestale«. MMR. 35, 414ff.
- Puttmann, M.** Die Bach-Konzerte in Eisenach, NZfM 72, 24 und NMP 14, 12, 13.
- Quittard, H.** Le »Ballet de la Roynne«, RM 5, 11.
- R., F. C.** Fritz Giese, Et. Vol. 23, 6.
- Helps for new teachers, ebendort.
- R.—R., W.** Carl Heß, SZ 12, 8.
- R., S.** Die Musik bei der Schlachtfeyer am Stoß, SMZ 45, 19.
- Rappard, A.** Na'n Concert. Cae 62, 6.
- Reuß, E.** Über die natürlichen Grundlagen der Klaviertechnik. MWB 36, 22ff.
- Richter, C. H.** Der alte Wehrstätt. SMZ 45, 18.
- Riemann, H.** Die Originalkompositionen für Instrumente im 16. Jahrhundert. BfHK 9, 9.
- Schiller in der Musik, BW 7, 15.
- Riesenfeld, P.** Nietzsche's Bedeutung für die moderne Musik, AMZ 32, 24.
- Rijken, J.** 25 Etudes op. 45 van Stephen Heller. Cae. 62, 6.
- Riechbieter, W.** Vereinzelte Gedanken eines alten Musikers. KL 28, 12.
- Rocheblave, S.** George Sand et leur fille, (Forts., Revue des deux Mondes, Paris, Hachette, 1905, 15. Mai.
- Rolland, R.** Hugo Wolf, Revue de Paris, Unwin, 1905, 15. Mai.
- Romagnoli, E.** La Musica della Grecia antica, Nnove Antologia, Rom 1905, 15. April.



- Ryehnovsky, E.** Ein unbekanntes Prager Urteil über Beethoven, Deutsche Arbeit, Prag, 4, 8.
- Samazeuilh, G.** »Chérubin«. (Erstanf. d. Oper v. J. Massenet in Paris. S 63, 39.
- Schäfer, M.** Wiesbadener Maifestspiele. S. 63, 33.
- Schaller, F.** Ungedrucktes Referat über Kirchenmusik. Cäcilienvereinsorgan, Regensburg, 1905, 3.
- Schleisinger, St.** Das erste Elsaß-Lothringische Musikfest am 20.—22. Mai 1905. NZfM 72, 24.
- Schmid, O.** Passionsoratorium v. Woyrsch. BfHK 9, 9.
- Schmidt, L.** Das 41. Tonkünstlerfest des Allgem. Deutschen Musikvereins, S 63, 40.
- Humperdinck's »Heirat wider Willen«, BW 7, 16.
- Skinner, O. R.** Remarks to young teachers. Et. Vol. 23, 6.
- Slaughter, J. W.** Music and religion; a psychological rivalry, International Journal of Ethics, Sonnenschein, 1905, April.
- Smith, H.** Personal relations with pupils, Et. Vol. 23, 6.
- How a piano student may tune her own instrument, The Musician, Boston, Vol. 10, 6.
- Sol, A.** Le chanteur G.-L. Duprez, RM 5, 11.
- M<sup>me</sup> Panline Viardot, RM 5, 12.
- Somervell, A.** Music as a factor in National life, Monthly Review, Murray, 1905, Mai.
- Spitta, Fr.** Die neueste Entdeckung zum Lutherliede, MSfG 10, 6.
- Steinhauer, C.** Zum Gesangswettstreitwesen. Der deutsche Chorgesang, Trier 6, 5ff.
- Steinhausen, F. A.** Über Zitterbewegungen in der instrumentalen Technik, KL 28, 11.
- Stier, E.** Der Gesangsunterricht in höheren Knabenschulen. Pädagog. Archiv, Braunschweig, Vieweg, 47, 5.
- Storck, K. E.** Humperdinck's »Heirat wider Willen« u. die deutsche komische Oper, Der Türmer, Stuttgart, 7, 9.
- Straeten, E. v. d.** Tartini, St 16, 182ff.
- Sturm.** Weiteres zur Organistenfrage, MSfG 10, 6.
- Surette, T. W.** Wagner and his music, Chautauquan, New-York 1905, Mai.
- Swepton, E. A.** A suggestion for sight-reading, Et. Vol. 23, 6.
- Tappert, W.** Die österreichische Nationalhymne, Mk 4, 18.
- Teetzel, H. L.** Keeping alive, Et. Vol. 23, 6.
- Teneo, M.** Miettes historiques: Le comte de Lauragais et Sophie Arnoud, Le Mercure musical, Paris, 1, 3.
- Tischer, G.** Das Beethovenhaus in Bonn, RMZ 6, 11.
- Trp., E. Alex.** Dillmann, NMP 14, 12/13.
- Vianna da Motta, J.** Modernes Konzertwesen, Bayreuther Blätter, 1905, 1—3.
- Vickers, C.** Das Gervinus'sche Ehepaar, Westermann's Monatshefte, Braunschweig 49, 9.
- Visetti, A.** My Visit to Gounod, Good Words, Isbister, 1905, Mai.
- W., G.** Das Kgl. Theater in Charlottenburg (Auszug von O. Weddigen's »Geschichte d. ehemal. Kgl. Theaters in Charlottenburg, Berlin 1905), National-Ztg., Berlin 1905, 27. Mai.
- Wagner, Rich.** Briefe an Mutter und Schwester Ottilie 1832 bzw. 1835, Bayreuther Blätter, 1905, 1—3.
- Walter, B.** Über Kunstverständnis, Österr. Rundschau, Wien, Konegen, Bd. 2, 29, 30.
- Walter, Fr.** Friedrich's des Großen Verhältnis zur Musik (aus den »Mannheimer Geschichtsblättern«, 6, 2, DAMZ, 1, 12.
- Walter, K.** Claudio Goudimel Palestrina's Lehrer? MS 38, 6.
- Weber, F. M. E. L.** Tschirch, Mitteilungen d. Vereins f. d. Geschichte Berlins, 1905, 4.
- Whiting, M. B.** The love quest of Beethoven, Good Words, Isbister 1905, Juni.
- Whitney Surette, Th.** Schumann and his music, Chautauquan, New-York, 1905, April.
- Wiegand, Fr.** Schiller u. der Chor, RMZ 6, 11.
- Wilde, W. J. de.** Divagaties over Kunst, WvM 12, 24.
- Willy, C.** Les Vrilles de la Vigne, Le Mercure musical, Paris, 1, 23.
- Winkler, Heiliger Geist und Begeisterung, KCh 16, 6.**
- Winterfeld, v.** Rhythmen- u. Sequenzenstudien, VII: Welche Sequenzen hat Notker verfaßt? Zeitschr. f. deutsches Altertum u. deutsche Literatur, Berlin, Weidmann 47. Bd., 4.
- Winterfeld, A. v. K. M. v. Weber** in Stuttgart, NMZ 26, 17.
- Wolzogen, H. v.** Wagner als Dichter der Charaktere, Bayreuther Blätter, 1905, 1—3.
- Wr.** Eine Uraufführung im Berner Stadttheater (Jul. Mai's Oper »Die Braut von Messina«, SZ 12, 8.
- Zoellner, H.** Über Erklärung von Instrumentalmusik, AMZ 32, 22.

A. Kienle †<sup>1)</sup>. Am 18. Juni d. J. starb P. Amhrosius Kienle im Benediktinerstift Beuron in Württemberg. Am 8. Mai 1862 zu Laiz in Hohenzollern geboren, absolvierte er das Gymnasium Hedingen bei Sigmaringen, widmete sich dem geistlichen Stand und trat 1873 in den Benediktinerorden. Von 1880 bis 1887 wirkte er im Kloster Emaus in Prag, von da an wieder im Mutterstift Beuron. Mit der Leitung des Chores betraut, betätigte er sich als ausgezeichnete Didakt im Choralgesang. Mit seiner metallisch klingenden Stimme führte er den Chor und vermochte die Begeisterung der Mitsänger und Zuhörer zu wecken. Kienle war einer der energischsten Verfechter der Choralbewegung, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer mehr und mehr die wissenschaftlichen Kreise heranzog. Er schloß sich dem Franzosen Dom Pothier an, dessen grundlegendes Buch »Les mélodies Grégoriennes« er 1881 ins Deutsche übertrug (»Der gregorianische Choral«). Im Besitze reicher Kenntnisse auf liturgischem und kirchengeschichtlichem Gebiete vermochte Kienle durch eine Reihe selbständiger Aufsätze in Zeitschriften (wie »Über das Dirigieren mittelalterlicher Gesangsschöre« in der »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft«) sowie durch eingehende Kritiken literarischer Erscheinungen wissenschaftlich wertvolle Beiträge zu liefern. Seine »Choralschule« (1884) liegt nunmehr in dritter Auflage vor. Sein »kleines kirchenmusikalisches Handbuch« fand gerechte Würdigung. In P. Kienle waren in seltener Weise hohe künstlerische Begabung mit starkem Forschertriebe vereinigt. Für ihn war der Choral ein lebenvoller und lebenspendender künstlerischer Organismus, für dessen Reinerhaltung er mit Temperament und idealer Begeisterung eintrat. Kienle war einer der verdienstvollsten Pioniere der musikarchäologischen Wissenschaft. Sein edler vornehmer Charakter, seine Berufstreue, sein warmes Gefühl für alles Schöne und Gute, sein vorurteilsfreies Wesen werden allen denen unvergeßlich bleiben, die mit ihm in Beziehungen gekommen sind.

G. Ar.

## Mitteilungen der »Internationalen Musikgesellschaft«.

### Ortsgruppen.

#### Berlin.

Die neugebildete Ortsgruppe eröffnete am 21. Juni ihre Tätigkeit mit einer Sitzung in der Kgl. Hochschule für Musik. Nach begrüßenden Worten des Vorsitzenden Prof. Georg Schumann, sprach Prof. Max Friedlaender über »Beethoven's Jugendzeit«. In fesselnder Weise schilderte Redner das Milieu, in dem der junge Beethoven aufwuchs. Bei Darlegung der musikalischen Erziehung betonte er nachdrücklich den bedeutenden Einfluß, welchen Chr. G. Neefe auf die Entwicklung B.'s ausgeübt hat. Zu lebensvoller Anschaulichkeit brachte Vortragender die behandelte Periode durch Einflechtung einer Fülle von Beispielen. Einige Vokal- und Instrumentalwerke (»Ausgelitten hast du, ausgerungen«, »Was frag ich viel nach Geld und Gut«, »Herzu, ich will euch Weisheit lehren«; Teile aus einer Sonate F-dur) — Kompositionen, die durch den Umstand, daß sie von dem jungen Beethoven teilweise kopiert worden sind, erhöhtes Interesse heanspruchen — erläuterten die Kompositionstechnik Neefe's. Eine Reihe selten gehörter Jugendwerke Beethoven's (»Schilderung eines Mädchens«; Klaviersonate C-dur; Lied an den Säugling; 2. Klaviersonate in F-moll; Liebe und Gegenliebe; »Ich komme schon durch manche Land«; »Mit Mädchen sich vertragen«), in denen sich schon der Meister regt und deren mannigfache Beziehungen zu späteren Werken Vortragender mit kurzen Worten berührte, ernteten allgemeinen Beifall. Besonderen Dank verdient die reizvolle Ausführung des Klavier-

1) Die Notiz konnte, weil nach Schluß der Redaktion eingegangen, nur an dieser Stelle noch Platz finden.

parts durch Fran Prof. Friedlaender. Nach dem Vortrage erffente der Vorsitzende durch treffliche Wiedergabe einiger Klavierwerke von Couperin, Rameau und Loeilly.

Johannes Wolf.

### Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis Sektion Niederlande der IMG.

Am 30. Mai fand in Amsterdam unter dem Vorsitz des Herrn D. F. Scheurleer die jährliche Generalversammlung der Vereeniging statt.

Dem Jahresbericht des Sekretärs, Herrn Prof. Dr. H. C. Rogge, seien folgende Mitteilungen über die Tätigkeit der Vereeniging entnommen. Im verflossenen Jahre erschien das Schlußheft des 7. Bandes der *Tijdschrift* und als Ausgabe praktischer Musik ein zweites Heft niederländischer Tänze des 16. Jahrh., für Klavier vierhändig bearbeitet von Jul. Röntgen, mit Einleitung von D. F. Scheurleer (Vorlage: *Premier livre de danseries*, Antwerpen, Bellerus, 1571). Als neue Vorstandsmitglieder sind die Herren Julius Röntgen (Amsterdam) und Florimond van Duyse (Gent) gewählt worden. Die Vorbereitung der Obrecht-Ausgabe ist soweit gefördert, daß der erste Band demnächst zum Stich gelangen kann. Der Verein hat zwei Preisaufgaben über das Wesen des älteren niederländischen Liedes und die Konstruktion der niederländischen Glocken ausgeschrieben (Näheres siehe in der Zeitschrift der IMG. VI, S. 255). Die Vereinsbibliothek hat sich wiederum erfreulich vermehrt. Besonders erwähnt werden die Musikhandschriften von Johann G. Bastiaans (1812–16. Febr. 1875 † als Organist der St. Bavonkirche in Haarlem), ein Geschenk des Ehepaares A. W. Weißmann in Haarlem.

Nach Entlastung des Kassierers wählte die Versammlung folgende neue Mitglieder des Vereins: Frl. Dr. C. van de Graft (Utrecht), die Herren A. Barth, Prof. Dr. M. Friedländer, N. A. Harzen-Müller (Berlin), Sir Edward Elgar (Forlì), Jr. A. Houck, J. H. L. Rijken (Deventer), Max Reger (München), J. H. Kessels (Tilburg).

Mit Worten dankbarer Anerkennung und herzlichen Wünschen gedachte der Vorsitzende sodann des Herrn Prof. Dr. Rogge, der von der Gründung des Vereins an sein Mitglied, die letzten 25 Jahre sein Sekretär war und in diesem Amte sich viel Verdienste um den Verein, besonders um das Zustandekommen der großen Sweelinck-Ausgabe erworben hat. Seinem berechtigten Wunsche, nunmehr jüngeren Schultern die Arbeitslast abzutreten, willfahrte die Versammlung, indem sie Herrn J. W. Enschédé (Amsterdam, Heerengracht 68) zum Sekretär wählte.

M. Seiffert.

### Inhalt des gleichzeitig erscheinenden Sammelbandes.

Hugo Riemann (Leipzig), Zur Geschichte der deutschen Suite.

W. Barclay Squire (London), Purcell as Theorist.

J.-G. Prod'homme (Paris), La Musique à Paris, de 1753 à 1757, d'après un Manuscrit de la Bibliothèque de Munich.

Ludwig Schiedermair (Marburg), »I sensali del teatro«.

Max Seiffert (Berlin), Joh. Seb. Bach 1716 in Halle.

Friedrich Ludwig (Potsdam), Geschichte der Mensuralnotation von 1250–1460.

---

Ausgegeben Anfang Juli 1905.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czermaks Garten 16.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

# Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft.

## Erste Folge.

- Heft 1. Istel, Edgar, Jean Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene »Pygmalion« . . . . . M 1,50
- Heft 2. Wolf, Johannes, Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia M 4,—
- Heft 3. Körte, Oswald, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur . . . . . M 5,—
- Heft 4. Kroyer, Theodor, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals . . . . . M 6,—
- Heft 5. Nef, Karl, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang: Notenbeispiele in Auswahl . . . . . M 3,—
- Heft 6. Niemann, Walter, Über die abweichende Bedeutung der Ligenaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts . . . . . M 6,—
- Heft 7. Kuhn, Max, Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts (1535—1650) . . . . . M 4,—
- Heft 8. Schröder, Hermann, Die symmetrische Umkehrung in der Musik. Ein Beitrag zur Harmonie- und Kompositionslehre mit Hinweis auf die hier technisch notwendige Wiedereinführung antiker Tonarten im Stile moderner Harmonik . . . . . M 5,—
- Heft 9. Werner, Arno, Geschichte der Kantoreiengesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen . . . . . M 3,—

## Zweite Folge.

- Heft 1. Einstein, Alfred, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert . . . . . M 3,—
- Heft 2. Praetorius, Ernst, Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. M 4,—

Diese »Beihefte« werden den Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft zu ermäßigtem Preise geliefert.

---

**Verlag von BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.**

# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 11.

Sechster Jahrgang.

1905.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *g* für die 2 gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 *M.*

### Beethoven.

L'Œuvre des Sinfonies et l'interprétation de Félix Weingartner.

Félix Weingartner a dirigé, du 5 au 12 mai 1905, dans la Salle du Nouveau-Théâtre, à Paris, quatre festivals consacrés à l'interprétation des sinfonies <sup>1)</sup> de Beethoven <sup>2)</sup>. Ce ne fut point là une manifestation artistique isolée. Le même cycle musical avait été déjà donné dans quelques grandes villes de l'Europe, et la tentative d'hier sera reprise demain. C'est pour cela qu'il nous a paru intéressant de fixer, dans les lignes qui suivent, l'impression saisissante d'eurhythmie, de charme et de colossale puissance qui se dégage du monument que nous appellerons l'Œuvre des sinfonies, persuadé que les interprétations, pour ainsi dire juxtaposées de chaque ouvrage, peuvent seules permettre de saisir l'enchaînement des idées qui ont conduit de l'un à l'autre, d'envisager les admirables proportions de chacun d'eux en les comparant, d'apprécier enfin, dans une exaltation qui n'a le temps ni de se refroidir ni de se détourner vers d'autres objets, la superbe ordonnance, l'énergique essor, la splendeur sans pareille, le véhémence, la hardiesse, le mouvement de vie « apollinienne » qui dominent l'ensemble. On admire séparément les figures mutilées du Parthénon, aujourd'hui dispersées par la barbarie des temps et des hommes, mais ce que signifiaient ces statues, ces bas-reliefs, ces frises, ces métopes, dans l'harmonieuse ordonnance de l'Acropole, sous le ciel bleu d'Athènes, nous pouvons bien le concevoir, mais les marbres qui restent ne nous le disent pas.

Par un phénomène sans analogue peut-être à l'époque moderne, le temps exerce son action sur les sinfonies de Beethoven à peu près comme sur les chefs-d'œuvre plastiques d'un Phidias ou d'un Michel-Ange, il leur conserve l'éternelle jeunesse. Elles n'ont pas une ride, ces neuf sœurs qu'il faut se

1) L'auteur de cet article croit devoir se conformer, pour l'orthographe du mot sinfonie, à la manière d'écrire qui tend à prévaloir dans les publications de l'IMG.

2) Programme: Vendredi, 5 mai, 9 heures du soir, Sinfonies I, Ut majeur, II, Ré mineur, III, Eroïca. — Dimanche, 7 mai, 2 heures et demie, Sinfonie IV Si bémol, Concerto pour violon, Sinfonie V, Ut mineur. — Mercredi, 10 mai, 9 heures du soir, Sinfonie VI, Pastorale, Concerto en Sol majeur, Sinfonie VII, La majeur. — Vendredi, 12 mai, 9 heures du soir, Sinfonie VIII, Fa majeur, Air Ah! Perfido! Neuvième Sinfonie, avec chœurs.

garder de comparer aux images conventionnelles et emblématiques des muses mythologiques. Chaque année vivifie, au lieu de l'affaiblir ou de l'éteindre, le sentiment qui nous attire vers elles. Toutes sont l'expression indivisible et complexe de ce qu'éprouve l'âme arrachée aux liens artificiels, entrant en communion avec l'univers, rendue expansive et frémissante par son contact avec la nature, dans la pleine, dans la consciente liberté des extases et des énergies d'un panthéisme régénérateur.

Se placer à ce point de vue, c'est renier hautement la tradition d'un Beethoven classique. Il nous a semblé que la tentative de Félix Weingartner a éveillé un écho si spontané chez tous les vrais artistes, précisément parce qu'elle nous oblige à voir dans Beethoven quelque chose que l'on n'avait qu'imparfaitement aperçu jusqu'ici. Quoi donc, des affinités divines, un caractère héroïque? Non, rien de pareil; seulement ceci: un tempérament d'homme. Voilà ce que Félix Weingartner, en génial interprète, a fait ressortir avec puissance. Il est l'artiste des inspiration soudaines; on oserait presque dire qu'il improvise à l'orchestre. Ne lui demandez pas quels seront ses mouvements pour une exécution prochaine; il vous répondrait qu'il n'en sait rien lui-même, que cela dépendra de la disposition du moment, des imprévus de la dernière heure. Assister à ses répétitions ne vous renseignerait pas davantage. Menées avec une célérité vraiment extraordinaire, entrecoupées par d'assez nombreuses observations qui jettent de vives lueurs sur des passages entiers, elles ne sauraient donner pourtant qu'une physionomie embryonnaire de l'organisme musical dont les membres ne recevront que plus tard la cohésion en dehors de laquelle tout nous paraît vague, flottant, sans contours et sans lignes. C'est seulement à l'instant décisif que le chef-d'orchestre usera de tout son pouvoir que ces mots pourraient définir: transfiguration, résurrection, création. Mais, pour qu'il puisse laisser son imagination prendre l'essor sans compromettre en rien la perspective musicale, il faut précisément qu'il possède l'intelligence absolue et parfaite des compositions qu'il dirige, jointe à l'intuition que donne l'habitude invétérée de concevoir et de penser. L'improvisation orchestrale est, en ce sens, la fleur des idées longuement réfléchies, le contraire de toute incohérence d'esprit, de toute spontanéité superficielle. Pour l'orienter et la conduire, l'interprète dirigeant a besoin de se créer un programme, car, pareilles aux termes ou vocables d'une langue, les agglomérations sonores présentent, par leur euphonie, leur coloris, leurs affinités natives, des images en raccourci des objets qui frappent nos sens, et correspondent à nos sentiments par d'insaisissables rapports de structure ou de coloration idéale. Le rythme, la mélodie, l'harmonie constituent le langage musical et possèdent un pouvoir essentiellement évocateur. Après l'audition des sinfonies de Beethoven, il est donc naturel, il est possible de reconstituer l'état d'âme du chef-d'orchestre qui les a dirigées, et l'on peut savoir ainsi, quelle est pour lui la caractéristique de chacune d'entre elles.

Considérons par exemple, réunies en un groupe exquis, la Première, la Deuxième et la Quatrième. L'artiste qui les a écrites ne semble pas avoir encore été meurtri par le drame de la vie, et pourtant les plus sombres pressentiments l'assaillaient déjà. Il paraît confiant néanmoins, joyeux, exubérant. Il a des extases juvéniles devant la plaine ensoleillée. Un des peintres de l'école contemporaine de Munich, Franz Stuck, à qui nous devons d'excellents travaux plastiques sur le visage du maître, portraits ou masques

mortuaires, pourrait bien avoir été influencé par certains morceaux ou fragments des sinfonies en composant ses tableaux *Spielende Faune* (Jeux de Faunes, cf. Menuet de la première sinfonie, les quinze mesures précédant le trio), *Kämpfende Faune* (Faunes combattants, cf. Finale de la deuxième sinfonie), *Der Tanz* (La Danse, cf. Finale de la quatrième sinfonie), pour ne citer que trois des plus connus. Les assimilations de ce genre pourraient être multipliées à l'infini car tous les arts sincères puisent à la même source leurs inspirations; celle-ci est piquante cependant, car Félix Weingartner et Franz Stuck habitent la même ville et ne vivent pas étrangers l'un à l'autre.

Quant à l'opinion souvent émise que la quatrième sinfonie est en quelque sorte le resplendissement de l'amour de Beethoven pour la jeune fille à qui fut dédiée la plus délicieusement féminine des sonates de piano, celle en Fa dièze majeur, rien ne nous prouve que Félix Weingartner s'en soit préoccupé<sup>1)</sup>.

Il a dû au contraire s'efforcer de donner à l'Eroica la grandeur imposante des bas-reliefs d'autrefois, tout en lui conservant l'allure mouvementée nullement incompatible avec une ampleur de lignes harmonieuse et puissante. Car l'Eroica s'offre à nous comme un témoignage de l'envahissement de l'idée antique chez Beethoven. L'instinctif besoin d'un héros l'avait conduit jusqu'à Plutarque, jusqu'à Homère. Dans la nostalgie de son âme il eut foi en Bonaparte. Ce fut l'erreur d'un instant. Devant la pourpre impériale, désabusé, il détourna la tête, supprima sa dédicace déjà inscrite sur le manuscrit. Son œuvre n'a rien en effet qui nous fasse songer aux époques modernes ou contemporaines. Nous pensons en l'écoutant à ces figures vigoureusement ressorties de la sculpture polychrome, qui ornaient autrefois les temples ou mieux leur attribuaient leur signification votive. Guerriers aux poses innombrables pour l'attaque et pour la défense, cortèges funèbres après la victoire, vierges voilées, musiciens en deuil autour des autels de sacrifice où brûlent des flammes vertes et bleues, jeux héroïques auprès des tombeaux luttés d'éphèbes essayant leurs forces . . . et, tout-à-coup, sons rêveurs émergeant de loin dans l'épaisseur des bois; enfin, figurations d'exercices variés d'adolescents aux formes assouplies par la fréquentation des gymnases, . . . n'est-ce point là ce que l'on peut trouver dans la troisième sinfonie et ne devrait-elle pas avoir pour illustrations une série aussi nombreuse que variée de métopes antiques, un merveilleux choix de peintures de vases, et quelque fronton grandiose reproduisant une scène de combat.

Rappelons-nous avant d'aller plus loin que « le diadème aux neuf étoiles » renferme deux astres qui restent uniques dans le firmament musical, ne pouvant être comparés à rien. Ce sont les deux sinfonies en Fa. La Huitième semble une incursion de Beethoven dans un milieu social où le factice et l'artificiel règnent et triomphent avec grâce. Tout y est reconstitutions aimables, jeux piquants, menus divertissements. On brode sur le tic-tac du métronome, d'invention récente, on s'amuse de l'imprévu d'exhibitions barles-

1) Il y a, dans la sonate, une élégance, une démarche souple pour ainsi dire, que l'on ne retrouve pas dans la sinfonie. Celle-ci reste, malgré son adagio « archangélique », seul morceau qui pourrait exprimer l'amour méditatif voué à Thérèse de Brunswick, une œuvre remplie de sentiments virils; toutefois ces sentiments se rapportent à l'âge de l'adolescence. *Junge kämpfende Faune*, cf. Finale, mesure 70 et suivantes plutôt qu'à l'âge de pleine maturité.

ques et c'est le fameux *Ut dièze* qui est l'épouvantail<sup>1)</sup>. Quant au menuet, il devient extrêmement séduisant dans un mouvement très ralenti. Nous avons le choix du tableau vivant qu'il peut nous rappeler. Que penserions-nous par exemple d'une fête dans les jardins du parc de Versailles, au Petit-Trianon? Les beaux chevaliers de l'époque des dernières folies de la royauté, de Besenval, de Vaudreuil, d'Adhémar, de Guine qui avait joué de la flûte avec le grand Frédéric, de Lanzun forment des danses avec les dames de la cour, puis tout à coup des sons de cors d'un charme captivant percent sous les arbres; délicieux spectacle! C'est une apparition inattendue, Marie-Antoinette elle-même, la reine de France représentant une Artémis en paniers, avec la haute coiffure et le corsage serré que l'on portait alors même aux fêtes mythologiques. C'est exquis d'élégance, ravissant et faux; et la musique sonne divinement.

On voit pendant les nuits de ravissantes étoiles diversement colorées; il y en a de jaunes, de rouges, de vertes... L'autre sinfonie en Fa, la Pastorale, est l'étoile émeraude du ciel beethovénien. Nous laissons Félix Weingartner en donner lui-même la caractéristique:

«Solitaire chemine un grand, un noble artiste à travers des paysages champêtres... Sa poitrine aspire avec bonheur l'air chargé de parfums balsamiques et l'arôme de la terre fraîchement labourée. Ses yeux se réjouissent aux joyeuses images de la vie au milieu des campagnes. Mais son oreille n'entend pas le bruissement des arbres, le murmure du ruisseau, les voix qui bourdonnent dans l'atmosphère. Elle n'entend pas les joyeux cris d'allégresse des villageois se livrant à la danse, ni le roulement du tonnerre; n'entend pas le chant des bergers ni le son de leurs chalumeaux. Du temps passé de la jeunesse, un souvenir lui est resté sans doute de ces murmures et de ces bruits, mais à présent tout est calme, tout est silence autour de lui. Pourtant, au plus profond de son être s'épanche une vie mystérieuse. Ce qu'il voit s'y métamorphose en images sonores d'une singulière fraîcheur, délicates et puissantes à la fois... Au dehors, le vaste monde, la sainte nature; dans l'âme de cet homme qui n'entend pas, de ce solitaire, ce même monde, avec tous ses traits caractéristiques, transporté dans le subtil et fin matériel de la vibration sonore, affranchi de toute forme sensible idéalisé dans le sens le plus noble et spiritualisé dans la plus haute immatérialité. N'est-ce point là un miracle, un miracle plus éclatant que tous ceux que les religions ont pu raconter de leurs saints? »

La Pastorale, voix d'espérance, est symbolisée dans le thème de l'orage, dont les sept premières notes, quadruplant leurs valeurs dix mesures avant l'entrée du finale, deviennent le signe, la figuration transparente de l'arc-en-ciel, formant un adagio après l'allegro et paraissant immobilisées dans leur coloris simple, calme, merveilleusement expressif et pur.

La Cinquième, *Ut mineur*!... Il est évident dès l'abord que Félix Weingartner, qui n'a, dans sa manière d'être, rien de mièvre, rien d'efféminé, doit s'identifier extraordinairement avec l'âme virile de Beethoven quand il conduit cette sinfonie. C'est avec une saisissante énergie qu'il pose les notes thématiques et en requiert l'accentuation très exacte. Il fait sentir que l'assise du monnment est là, dans quatre notes, dans deux sons. Il exige la tenue intégrale du *mi bémol* pendant la durée entière du point d'orgue, de façon à ne laisser entre le premier membre de la phrase et le second, qu'une interruption excessivement brève, le temps d'une croche mesurée. Ce mode

1) Cf. *Allgemeine Musikzeitung*, 28 avril 1905.

2) *Allgemeine Musikzeitung*, 28 avril 1905.



d'exécution est bien conforme à l'écriture, mais ce n'est pas à celui-là que nous sommes habitués, en France du moins. Après cette entrée superbe, le morceau s'étagé par progressions et comme en perspective, avec deux longs arrêts qui permettent pour ainsi dire de regarder en arrière. C'est une coulée de lave tantôt resserrée, tantôt se développant sur un large espace. L'épisode reposant de l'andante s'élève par intervalles jusqu'à l'expression d'une mâle fierté. Ensuite c'est avec fièvre et l'esprit baletant que l'on est entraîné par la péroraison grandiose en deux mouvements, dont l'impulsion augmente toujours de violence après l'explosion du thème de fanfare en majeur. Il y a ici quelque chose d'immense et de formidable, quelque chose de comparable à un entassement de blocs cyclopéens. Je souligne le mot, il est de Félix Weingartner.

On pourrait supposer que le Festival-Beethoven atteint avec cette œuvre sa plus haute signification. Il n'en est rien. Arrivés à cet endroit du programme, nous sommes seulement à la première phase d'une évolution en trilogie sinfonique dont chaque partie nous autorise à dire en pensant à l'œuvre précédente: *Nescio quid majus nascitur Iliade*. La Septième est le côté droit d'un triptyque dont la Neuvième occupe le centre.

L'Apothéose de la danse, déclarait Wagner. Non, ce n'est point cela, même si nous entendons qu'il s'agit, en réalité, non pas de danse, mais d'orchestrique. Le premier morceau, dont Félix Weingartner égalise les deux mouvements en prenant le Poco sostenuto assez vite et le Vivace plutôt lent, pose un décor de l'époque moderne. La mélodie à six-uit est proche parente des thèmes de la Pastorale. Mais, dès le commencement de l'Allegretto, il y a évidemment recul vers un passé lointain. Tant de simplicité, tant de noblesse, tant de naturel, tant d'impersonnalité dans la plus complète originalité nous ramènent à l'ère des Panathénées. On peut imaginer une procession de jeunes filles marchant aux sons des lyres et des doubles-flûtes, les lyres accentuant le dactyle et le spondée du premier motif, les doubles-flûtes exhalant, sans aucune inflexion mièvre, le chant pur de la seconde phrase. Le Presto nous transporte au sein même du tourbillon de l'existence insoucieuse et libre. L'homme moderne ne sachant guère goûter de véritables joies en communion avec la nature, force est bien de repeupler les campagnes de satyres, de silènes, de nymphes ou de ménades, et autres êtres fantastiques. Tout à coup, des sons magiques sortent du clair-obscur des sous-bois: les rondes s'arrêtent, on prête l'oreille, on écoute; puis, une confusion se produit dans les groupes; un rythme binaire se jette à contre-temps dans la mesure ternaire, tous les échos résonnent à la fois; c'est un hymne d'allégresse qui retentit, pendant que se reforment pour un branle nouveau les danses échevelées.

Ainsi préparé, le finale, Allegro con brio, acquiert une puissance d'entraînement tumultueuse et irrésistible. C'est l'extériorisation de la frénésie dionysiaque portée à son paroxysme. Une apothéose? — Oui, celle de l'homme dont la vie est décuplée par l'essor impétueux, déchainé, sans frein, de ses facultés sensitives et de son imagination qui les exalte et les exaspère.

La Neuvième couronne l'Œuvre des sinfonies dans le resplendissement de la joie éternelle et divine, fille de l'Elysée, c'est-à-dire issue du bonheur. Cette immense composition s'est développée sans une obscurité, sans une incobérance, gardant toujours l'empreinte de cette suprême et imposante grandeur qui ne se dément jamais, même quand la musique exprime les senti-

ments pleins d'exubérance des millions d'êtres se livrant aux jouissances les plus matérielles. D'ailleurs, sous l'égide du génie de Beethoven, les hommes conviés par Schiller à l'universel embrassement, reviennent bientôt à la prière sous le firmameut d'étoiles du Créateur.

Afin d'obtenir la cohésion saisissante, la belle sonorité, la lumineuse clarté nécessaires à l'interprétation irréprochable d'une aussi grandiose conception sinfonique et lyrique, Félix Weingartner a tenu largement compte des judicieuses recherches poursuivies par Liszt et par Wagner, avec une piété fervente et un respect touchant de la pensée du maître. Voilà pourquoi la mélodie des deux passages marqués *espressivo* dans le premier morceau a paru si claire, et pourquoi les trompettes ont sonné sans creux et sans lacunes au début du finale.

Contrairement à l'usage suivi généralement en France, les choristes ont été groupés, non pas devant la masse instrumentale, mais à droite et à gauche. Ils avaient pris leur place dès le commencement de la sinfonie qui a pu ainsi se dérouler sans interruption causée par des déplacements. Il y a même eu suppression complète de tout arrêt entre l'*adagio* et le *presto*, ce qui est parfaitement d'accord avec l'écriture de Beethoven, car, à la fin de chacun des deux premiers morceaux, un point d'orgue est indiqué, tandis que l'*adagio* finit sur le quatrième temps de la mesure sans aucun signe de repos. Il est à remarquer que le thème primitif à quatre temps conserve toujours sa prépondérance, même quand la variation en doubles croches dessine ses plus exquises broderies. Il y a là une intention voulue du chef-d'orchestre, et malgré les habitudes invétérées de beaucoup de dirigeants, je ne puis voir, dans le chant si pur des flûtes et des hautbois, qu'une intention voulue par Beethoven d'exprimer la plus fervente extase mystique, la joie des saints, la joie des anges, pendant que des voix de la terre égrenent de délicates arabesques, qui n'ont du reste été nullement sacrifiées. Les dessus doivent donc être maintenus dans un relief intense, sans rompre l'équilibre des dessins fleuris de violons.

Au début du finale, l'indication « Dans le caractère du récitatif mais in tempo » a été scrupuleusement observée. Plus loin, le fragment descriptif du combat, succédant au solo de ténor, a été pris très vite. Rien n'est plus juste. Il ne s'agit point en effet d'évolutions stratégiques d'une armée en marche, mais d'une mêlée en corps à corps aux temps héroïques.

Le quatuor vocal suivi de la péroraison montrent ce que l'on peut obtenir d'une masse chorale frémissante et subjuguée. Une seule voix, un seul choriste oubliant la nuance au moment du *Maestoso*, et ne sachant point passer du fortissimo au piano, détruirait au dernier moment l'impression de la péroraison tout entière.

A Paris, en mai 1905, l'impression a subsisté jusqu'à la dernière note et bien au-delà. Elle est vivante encore dans tous les cœurs capables de vibrer avec Schiller et avec Beethoven.

S'il fallait maintenant caractériser d'un mot la personnalité du chef-d'orchestre, et qualifier son œuvre de sept jours, nous dirions: Nul ne croit autant que Félix Weingartner à la puissance du rythme, nul n'a dressé à Beethoven un plus triomphal monument d'apothéose.

Paris.

Amédée Boutarel.

## Regarding Rhythm.

---

The two original sources from which modern music is derived are the scientific music of the Church and the music of the people. The one depended for its effects on elaborate contrapuntal devices; the other on its rhythmical melody. It is indeed to the folk-music that we are indebted for rhythm, and consequently for our system of form, so obviously founded on balance and proportion. And it is to folk-music that we must turn when we seek for characteristic national music. The musical idiom varies so unmistakeably in different countries that it is perfectly easy even for the casual observer to distinguish for example between English, French and Hungarian music.

The music of the Church differed in kind from the music of the people and although modern music is a combination of both, yet a distinction still obtains. When strong accents and varied rhythms predominate, it is evident that contrapuntal elaboration must be more or less absent; and conversely, when devices of imitation and the conjunction of different melodies are largely used, rhythmical development must suffer. And thus composers and listeners alike incline to the one side or the other according to their natural bent or musical training, though they themselves may be hardly conscious of what it is that attracts them and influences their choice.

The word "Rhythm" means flowing motion. It might be more accurately described as "balanced motion" and speaking generally we may classify under this head everything that has to do with time pulsations. It has been defined, as the more or less regular recurrence of cadences; but used in this sense perhaps a better term would be "rhythmic period", for time, accent and period are so closely connected that for convenience sake it is often useful to comprehend them all under the word "Rhythm".

The question of Rhythm in music is bound up with that of form. There can be no form without rhythm and the stronger the innate rhythmical sense of the composer, the freer will his form become. That is to say the rhythmical repetition of accents, periods, etc., instead of being precise copies of each other, will exhibit marked variations, while still preserving rhythmic balance.

It is a fact not generally known that a large proportion of ancient and comparatively modern folk dances and songs exhibit considerable freedom both of accent and period; indeed this freedom is the special prerogative of natural rhythmic music untrammelled by the laws of counterpoint. Of all nations Hungarian music is the most highly developed in this respect, and the influence of Hungarian music upon composers has often been noticed. In particular Franz Schubert, the composer who of all others owed least to education and most to his own intuitive genius, was largely affected by the free Hungarian rhythm.

The superiority of folk-music over its rival of the Church in the matter of rhythm is no doubt due to the natural rhythmic instinct; which, though common to all men, was in the one case free and untrammelled, and in the other was suppressed if not wholly stifled. The sense of rhythm arises from the general appetite for exercise and the desire for exercise; according to Herbert Spencer, is "the surplus vigour in more highly evolved organisms exceeding what is required for immediate needs, in which play of all kinds

takes its rise, manifesting itself by way of imitation or repetition of all those efforts and exertions which were essential to the maintenance of life." The earliest form of emotional expression found its outcome in motion and gesture, that is to say in the dance; and the practice of dancing was universal. A close connection between dancing and music has always been apparent. To use the words of a modern writer, "It is scarcely possible to speak of the beginning of music without at the same time thinking of the dances with which it was intimately connected. This is moreover no accidental connection that can under certain circumstances be omitted as in the case of poetry and music; it is more than a mere connection, it is a unified organism which led to an independent musical branch, so unified that it is neither possible to treat of the subject of primitive dance without primitive music, nor to make it even possible by means of ethnological examples that they were ever separated" (Wallaschek, *Primitive music*, cap. VII p. 187).

The popularity of dancing in all European countries is well known. Each country possesses dances peculiar to itself, and we can easily see how the rhythmic character of the folk-music was caused by the rhythms of the favourite dances. The people's dances have differed widely from the more rigid forms used in society. Frequently there were no set steps; the performers usually stood opposite each other or round in a ring and the figures were performed by the whole of the company. In such dances there is considerable scope for rhythmic variety in the music, whereas in the more civilized dancing of society, when every step is studied and when each movement must be strictly regulated, the rhythm is necessarily of the strictest. In more remote times, no doubt, society dances as well as people's dances were of the freer kind, but the modern tendency has been towards strictness. Dancing became more and more specialized, until a class of dancing-masters sprang up who reduced what was originally only a free form of rhythmic movement, to a series of carefully regulated steps.

One of the most remarkable of the people's dances is the Csardas of the Hungarians. In this dance we find great variety of accent and of rhythmic period. Three-bar periods are common, and devices such as the addition or elision of a bar in ordinary four-bar periods are frequently found. The folk-music of Hungary is full of variety. It proves, if proof were needed, that variations in rhythm among some peoples are instinctively grasped at, as affording relief from monotony, and must not be considered as peculiarities.

Not only has each country characteristic rhythmic periods and differences in accent, but the time signatures vary in accordance with the rhythms of the favourite dances. Hungary favours duple or common time; Spain, Austria and Poland triple time; Italy compound times; and so on. We even find in Finnish music examples of five beats in a bar, and that this time is not unnatural may be shown from the fact that such a barbarous nation as the Soudanese use it for their dances. And in Spain we can hear popular songs with the same rhythm.

The English used to be known as a merry, dance-loving people. The favourite dances were the Carole, in which ladies and gentlemen alternately held each others hands and danced in a circle, and the various kinds of country-dances which attained an immense popularity. The old folk-music was essentially rhythmic; not indeed containing the same variety of periods and of accent that appears in Hungarian music, but nevertheless having con-

siderable freedom. The music is graceful and flowing, free from all traces of morbidity, and eminently characteristic of a healthy and cheerful people. The earliest extant piece of English music is the well-known round "Sumer is icumen in". The melody no doubt was that of a popular dance of the period, — probably about 1200 — utilised by a musician. Comparing it with the scientific music of the period we are compelled to admit that the rhythmic character of the folk-music, derived from the rhythmic exercise of the dance, placed it considerably in advance of contemporaneous Church music. As W. S. Rockstro remarks in discussing this composition, "We find the melody pervaded by a freedom of rhythm, a merry graceful swing, immeasurably in advance of any kind of polyphonic music of earlier date than the Fa-las peculiar to the later decade of the 16th century — to which decade no critic has ever yet had the hardihood to refer the Rota. But this flowing rhythm is not at all in advance of many a folk-song of quite unfathomable antiquity. The merry grace of a popular melody is no proof of its late origin."

Many instances may be given of variations of rhythmic periods in old English music. Three-bar periods were frequently used for jigs and horn-pipes. The prolongation of a phrase in the cadence is not uncommon. A good example of this device is found in the song — "My little pretty one" and in the piece known as "Lady Wynthylde's Rowde". The prolongation of a phrase in the middle of the piece is found in such songs as "It was a Lover and his Lass", and "The Whish" a tune that was used for a country-dance. In the song "Sitting by the Riverside" we get a section of eight bars prolonged to nine, and a corresponding section of four bars prolonged to five. Another common device was the adding of a refrain of two or three bars to an ordinary four-bar section. "The Three Ravens" gives an example of this. The old folk-music of England was full of promise, a promise which has not been fulfilled.

The cause of the deterioration of English music is found in the wave of religious feeling that swept over the country in the sixteenth and seventeenth centuries. The old habit of dancing came to be considered evil and immoral, and, instead of the old rhythmic tunes, Psalm-singing became the fashion. Thus the type of national music was changed and the development of free rhythmic music was stopped. The loss is immense, for if the promise of early English music had been maintained we should now have had a mass of folk-music, typical of English character, founded on the rhythmic spirit of the race, and culminating in a national opera dealing with English subjects in an English manner — instinct with a national life. Though of course it is not possible to return to the old state of things, still a great deal might be done to revive in our system of education the feeling for rhythm that has been so much lost. There is a certain antagonism between contrapuntal and rhythmical development and when the talent of the student strongly inclines to the rhythmical side, it is only right that this talent should be encouraged and not forced into paths alien to his nature.

London.

T. H. Yorke Trotter.

## Zwei falsch gelöste Kanons in Stainer's „Dufay“.

---

Gewiß wird schon mancher mit Kopfschütteln das sonderbare Stück *O dolce compagno* von Domenico de Feraria in Stainer's »Dufay and his contemporaries« (London 1898, S. 160) betrachtet haben, in welchem der Komponist (etwa so wie Schumann in mehreren seiner gemischten Quartette) durch fortgesetzte Führung zweier Stimmen in Oktaven eine besondere Klangwirkung bezweckt haben soll. Denn die Beischrift, »daß diese neue Manier eine so schöne Harmonie mache, daß man das Stück wohl zweimal singen möge«, scheint wirklich zu hesagen, daß der Komponist auf die Neuerung besonders stolz ist. Ganz zufällig kam ich darauf, die Komposition einmal näher zu prüfen und zu versuchen, ob der Canon nicht doch eine andere Deutung zulasse. Sein Wortlaut ist:

O dolce compagno se tu voy cantare  
Dyapason piglia senza demorare  
E s'el te piace, fa che la doncella  
Alquanto dica con mij melodia  
Per ho che tu ol dirai novella  
Consonante con dolce armonia  
Tal che per la fede mia  
Ben potremo bis cantare.  
O dolce etc.

Der Gefährte des an erster Stelle notierten Canto soll also zweifellos ohne Pause sofort in Oktavabstand von diesem anfangen, aber doch wohl nicht, nm den Canto, wie er da steht, fortgesetzt mitzusingen, sondern, wie der Versuch heweist, *cancrizando* von der letzten Note aus, die nämlich die Unteroktave ist (!), rückwärts. Da der nur halb so lang notierten zweiten Stimme (es sind gleiche Stimmen, beide mit Altschlüssel) »eundo et redeundo« beigeschrieben ist, so ist der ganze Canon ein Zwillingshruder des Machault'schen »*Ma fin est mon commencement*« (vgl. J. Wolf, *Gesch. d. Mensuralnotation* von 1250—1460, II S. 40), mit dem er an Umfang sogar genau übereinstimmt (40 Takte). Die veränderte Dentung ergiht nun freilich ein ganz anderes Bild als die Übertragung bei Stainer, nämlich einen normalen dreistimmigen Satz, wie er der Zeit um 1400 geläufig ist. Die drei parallelen Quinten Takt 12—13, die natürlich auch die rückwärts gewandte Wiederholung hat, machen es übrigens wahrscheinlich, daß Domenico noch dem 14. Jahrhundert angehört. Das von Stainer beigefügte sehr schön lesbare phototypische Faksimile des Stückes bestätigt nicht nur diese Parallelen, sondern auch vier weitere Quinten am Ende, welche aber wohl auf einem Schreibfehler beruben (f g statt g a).

Auch das zweistimmige Rondelet von Rezon (S. 185) »*Ce rondelet je vous envoie*«, von dem gleichfalls das Faksimile beigegeben ist, balte ich für nicht richtig aufgelöst, wenn auch die Übertragung nicht wie bei dem *O dolce compagno* Unglück angerichtet hat. Das Sätzchen ist so wie es da steht als simple Übertragung der beiden Stimmen der Originalnotierung an sich einwandfrei; ich glaube aber, daß mehr dābinter steckt. Beide Stimmen sind nämlich so auffällig zu kanonischer Führung im Abstände eines Taktes geeignet, daß angesichts der Bezeichnung des Stückes als Rondelet (Rondellus,

Radel, Rota) nicht an einen Zufall gedacht werden kann, sondern die direkte Bestimmung für eine mehr als zweistimmige Ausführung angenommen werden muß. Dazu kommt, daß die zweite notierte Stimme selbst nur eine leichte Variante der Hauptstimme ist. Ich halte dieselbe einfach für die Fortsetzung der ersten Stimme; bringt sie doch die zweite gleich gebante Textstrophe. Das ganze Stück ist dann also als eine Stimme notiert wie das »*Summer is ioomen in*«; die vier (gleichen) Stimmen setzen aber nicht in denselben Zeitabständen ein, sondern die zweite schon nach einer Brevis Abstand, die dritte erst zur zweiten Textzeile und die vierte wieder eine Brevis nach der dritten (vgl. 2). Es mag aber wohl sein, daß der Komponist gleich auf einen zweistimmigen Anfang gerechnet hat, nämlich derart, daß das erste Stimmenpaar die Form a der Melodie im Abstände einer Brevis (J.) singt und gleichzeitig das zweite Stimmenpaar ebenso die Form b und dann (zu Ende der ersten Textstrophe) beide Paare ihre Rollen tauschen. Das Gesamtergebnis ist dann das folgende, das zwar einige Härten und Parallelen aufweist, aber doch der Praxis des ausgehenden 14. Jahrhunderts durchaus entspricht (3).

1. Dominicus de Feraria, 3st. Krebskanon »O dolce compagno«.

The musical score is for a three-part canon in 3/4 time, one flat. It consists of two systems of three staves each. The first system shows the initial entry of the three voices. The second system shows the continuation of the canon, including a section marked 'retro' (reversed) and a section marked 'rep. retro' (repeated and reversed). The score concludes with a final cadence.

## 2. Jean Rezon, Rondelet a 4.

a. † † † †

Ce Ron - de - let je vous en - voy - e En con - so - la - ti

on de joy - e En e - spe - ran - ce d'a - voir mieulx l'en que vous

b.

de - si - rez le mieulx. Le dieu d'a - mours si vous l'o - troy - -

e Et vous en dont par - fai - te joy - e En a - crois -

sant de bien en mieulx En ce mois pre - sent gra - ci - eux.

## 3.

a. a. b. b.

de - si - rez le mieulx. Le dieu d'a - mours si vous l'o - troy - -

e Et vous en dont par - fai - te joy - e En a - crois -

sant de bien en mieulx En ce mois pre - sent gra - ci - eux.





Leipzig.

Hugo Riemann.

## Jakob Handl (Gallus) opus musicum II.

Bearbeitet von Emil Beseczny und Josef Mantuani.

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XII. Jahrgang. Erster Teil.

Von dem großen Motettenwerk des Gallus liegt hier der zweite Band vor, enthaltend gegen 40 Motetten, von denen die meisten einen zweiten, manche sogar einen dritten Teil haben. In seiner Musikgeschichte hat Ambros über Gallus ein ziemlich hartes Urteil gefällt, gegen das schon der Herausgeber der neuesten Auflage, Otto Kade, glänzte protestieren zu müssen. Die Frage erhebt sich nun: Worauf stützte Ambros sein Urteil? War er in der Lage, von den überaus zahlreichen Werken des Gallus (das *opus musicum* allein enthält Hunderte von Stücken) genug einzusehen? Man darf wohl annehmen daß er gerade in Prag, wo auch viele Werke des Gallus gedruckt worden waren, handschriftliche Spartierungen in beträchtlicher Zahl mag gesehen haben. Allein die Frage bleibt doch offen, ob er nicht selbst sein Urteil einer Revision unterworfen hätte, wenn er die Werke des Gallus im Zusammenhange kennen gelernt hätte, wie sie uns jetzt in den österreichischen Denkmäler-Ausgaben vorliegen. Jedenfalls sind wir jetzt zu dem Urteil berechtigt, daß die Werke des Gallus auch für uns einen durchaus bedeutenden künstlerischen Wert besitzen. Allgemein hekannt, wenigstens dem Namen nach, war die kleine vierstimmige Motette: »*Ecce quomodo moritur justus*«. Das schöne Stück verdient seinen Ruhm vollauf. Es ist auch im vorliegenden Band enthalten, der eine beträchtliche Anzahl von Motetten birgt, die der genannten zum mindesten gleichwertig sind. Ganz besonders hervorragend sind etliche achtstimmige Chöre, als erster eine Bearbeitung der Sequenz: »*Media vita in morte sumus*«, sehr feierlich und inbrünstig, ergreifend die prächtig gesteigerte Bitte am Schluß: »*amarae morti ne tradas nos*«. In dem leider etwas langgedehnten achtstimmigen: »*audi, magni maris limbus*« findet sich eine der packendsten tonmalerischen Stellen, die in der alten Gesangsmusik überhaupt vorkommen, die Stelle: »*cecidit in profundum*,

*ut lapides*«. Ein mildes zartes »*Ave Maria*« fällt besonders auf. Das achtstimmige »*Pater noster*«, eins der schönsten seiner Art, gipfelt in einem weit auseinander gefalteten, prächtigen Amen von imposanter Wirkung. Überhaupt versteht sich Gallus wie wenige auf den Aufbau und auf wirksame Steigerung. Des als Zeugen seien nur wenige Stücke angeführt: Das 6stimmige: »*Domine ante te*« mit seinen in schönsten Linien groß gesteigerten Schluß »*Domine Deus meus*«; der meisterlich gefügte, breit sich dehnende Schluß der 6stimmigen Motette: »*Erravi sicut ovis*«; der Schluß des »*Peccantem me quotidie*«, »*miserere mei, salva me*«: nur der Alt hält ruhig, wie in unerschütterlicher Zuversicht, den *cantus firmus* in breiten Noten ans gegen die unruhige, angstvolle Bewegung in den anderen 4 Stimmen, die einander überstürzen mit dem Ruf »*salva me*«; der Schluß des 6stimmigen »*Patres qui dormitis in Hebron*«; das übrigens bald zu Anfang harmonisch sehr Merkwürdiges bringt: Die Akkordfolgen E, H, E, A-dur, a, e, d, a, e-moll. Der zweite Teil enthält drei ausgedehnte Passionen, zu acht, sechs und vier Stimmen, alle drei wertvolle Kompositionen mit einer Fülle interessanter Züge. So enthält die erste z. B. folgende harmonisch sehr auffallende Wendung:



Orabat autem Je - sus pro cru - ci - fi - gen - ti - bus se

Besonders die dritte Passion (mit einer anscheinend nachträglich hinzugefügten aber überflüssigen *quinta vox*) ist von bedeutendem musikalischen Wert. Sie ist für vier tiefe Stimmen geschrieben. Bemerkenswert ist, daß in allen drei Passionen die Worte der *turba*: »*Tolle, crucifige eum*« wenigstens schon einen leisen Anflug dramatischer Belebtheit aufweisen, indem sie im dreiteiligen Takt komponiert sind und so gegen das unmittelbar vorhergehende und folgende im C-Takt scharf abstecken. Von besonderer Schönheit in Harmonie ist die Motette: »*Versa est in luctum cithara mea*«. Es finden sich darin die folgenden Takte:



Schließlich sei noch der »*Canon*« überschriebene vierstimmige Satz: »*O vos omnes qui transitis*« erwähnt. In altniederländischer Weise trägt er als Motto: *Vita cum morte conmutatur*. Es ergibt sich, daß der Cantus und Tenor von vorn gelesen gleichlautend sind mit dem Altus und Bassus rückwärts gelesen. Die Komposition klingt flüssig und glatt, sie ist ein Meisterstück der Satzkunst. Mögen diese wenigen Andeutungen genügen, um darauf hinzuweisen, wie Wertvolles und Bedeutsames dieser Gallus-Band enthält.

Berlin.

H. Leichtentritt.

## Musikberichte.

**Halle a. S.** Bei der Zurückhaltung, mit der noch immer im übrigen fähige und interessnefreudige Gesang- und Instrumentalvereine an die Wiederbelebung alter Musik gehen, wäre es zu wünschen, daß sich namentlich solche Vereine, denen es nicht auf das statutenmäßige Absolvieren so und so vieler öffentlicher Abonnementskonzerte ankommt, sondern die frischweg Musik um ihrer selbst willen treiben, ich meine die Studentengesangsvereine, wenn diese sich der alten Musik liebevoll annehmen. Wie schon in früheren Jahren gab auch vor kurzem der Hallesche St.G.V. Fridericiana unter Leitung seines tätigen Dirigenten, Musikdirektor Otto Richter, ein nachahmenswertes Beispiel. Als Raritäten kamen eine Suite für Blasinstrumente von P. Peurl und eine Rosenmüller'sche Paduane (a. d. »Studentenmusik« 1654) zur Aufführung. Die Besetzungsfrage (Kavalleriebläser) war im Ganzen glücklich gelöst; die Paduane hätte eines ausfüllenden Generalbaßinstruments (Harmonium) nicht bedurft, da sie mit ihren Genossinnen zur Aufführung im Freien bestimmt war und daher durchaus Leeren vermeidet. Neben dem köstlich humorvollen *Quodlibet* eines Nürnberger Anonymus (um 1650, und späteren Chorliedern von Spe, Silcher u. a. sang man noch das altenglische »*Sumer is icomen in*« (um 1226) und Fürst Wizlaw's »*An Frau Minne*« († 1325) in moderner Harmonisation, die natürlich das historische Bild ganz verkehrt erscheinen läßt. Einige von Frä. Lina Schneider beigezeichnete internationale Volkslieder rundeten das mit viel Verständnis arrangierte Konzert erfreulich ab. A. Schering.

**Leipzig.** Noch ist über einige Veranstaltungen zu berichten, die in die Sommermonate fielen. Der Bachverein (Leitung Karl Straube) brachte in seinem »Hanskonzert« weltlichen Bach zur Aufführung, nämlich die beiden brandenburgischen Konzerte Nr. 4 und Nr. 5, die beiden italienischen Solokantaten und die Bauernkantate, sicher ein Programm, das jedem etwas brachte. Das Konzert war auch ein Genuß, da die detaillierte Ausarbeitung und die stilvolle Besetzung jedesmal überzeugender zeigen, daß es sich nur auf diese Art befriedigend musizieren läßt. Die italienischen Solokantaten fanden ein weniger williges Publikum, und es ist auch kein Zweifel, daß Bach hierin seine italienischen Vorbilder nicht erreicht hat. Hier stieß er eben doch auf eine Kultur, die sich nicht ohne weiteres erobern ließ. An Scarlatti's oder Händel's Kammerkantaten zu zeigen, welche Bedeutung dieses Gebiet der Solomusik in Wirklichkeit hat, wäre ein ganz dankbarer Vorwurf für solch planvoll verfahrenende Konzerte. Die Bauernkantate erfuhr die meines Wissens erste Aufführung in Leipzig, obgleich der Stoff für hier noch seine besondere Bedeutung hat. Das originelle Potpourriestück, interessant nach den verschiedensten Seiten hin, besonders auch für das deutsche Lied sowie durch seinen Zusammenhang mit den Quodlibets des 16. Jahrhunderts, fand, vortrefflich vorgetragen, überaus warme Aufnahme. Das nächste Jahr will der Bachverein, der seit einigen Jahren nur Bach kultivierte und damit ganz recht tat, da er sich zuerst wieder den Namen eines Bachvereins erwerben mußte, auch ein Oratorium von Händel aufführen, was zeigt, daß der Verein sich von aller schädlichen Einseitigkeit fern halten will.

Der Riedelverein (Direktion Dr. Georg Göhler) brachte ein *a cappella* Konzert mit vorzugsweise altitalienischen Meistern. Es dürfte heute für Deutschlands Musik nichts besseres geben als eine ganz rationelle Pflege gerade altitalienischer Musik. Deun was uns in erster Linie fehlt und abgeht, darüber dürften sich wenigstens die führenden Chorinstitute usw. klar sein. Der Riedelverein ergriff zwar nicht mit neuen Hauptwerken die Initiative; Palestrina's Messe »*Maria assumpta est*«, Orlando Lasso's »*Qual donna*« (daraus das Kyrie, Sanctus und Agnus dei), ferner Anerio's vierstimmiges »*Christus factus est*« sind alte Repertoirestücke des Vereins, die aber immer wieder zu begrüßen sind. Außer diesen Werken gab es noch zwei Kirchenkonzerte von Viadana für Sopran und Orgel und ein vierstimmiges »*O Jesu*« von Vittoria neben einigen Orgelstücken. Der Besuch des Konzertes war dem Referenten leider nicht möglich.

Die Oper brachte als Novität den vor sieben Jahren geschriebenen Einakter »Der Klosterschüler von Mildensfurth« von Carl Kleemann, eine Märchenoper, so albern und unnatürlich im Text (z. B. wollen die zwei Liebenden in der Nacht, im Walde einen singenden Vogel fangen), daß man sich wundert, was unter dem Deckmantel »Märchenoper« heute alles geboten werden kann. Die oft ganz hübsche Musik macht keinen Anspruch auf Selbstständigkeit. Ein vollständiger Wagner Zyklus lockte trotz der großen Hitze beinahe das ganze musikalische Leipzig ins Theater. Wenn möglich, soll einmal ausführlich versucht werden, die hentigen Gründe der so überaus starken Wirkung der Wagner'schen Musik anzugeben. Die Aufführungen fanden fast ausschließlich (vor allem der ganze »Ring«) mit eigenen Kräften statt und standen zum größten Teil unter der Leitung des neuen Operndirektors Artur Nikisch. Das künstlerische Resultat war im ganzen sehr günstig, charakteristisch war, daß die bekanntesten Repertoirewerke, Tannhäuser und Lohengrin, weitaus die mittelmäßigste Aufführung erlebten. Als Kuriosität mag noch erwähnt werden, daß man den Tannhäuser nach dem Lohengrin, direkt vor den Meistersängern aufführte.

A. Henß.

### Aufführungen älterer Musikwerke.

Anerio: Christus factus est, 4st. (Leipzig, Riedel-Verein).

Astorga: Stabat mater (Prag, Deutscher Singverein).

J. S. Bach: Kirchen-Kantaten: »Also hat Gott die Welt geliebt« (Düsseldorf, 82. Niederrh. Musikfest; Leipzig, Nikolaikirche; Thomanerchor). »Der Himmel jauchzt, die Erde jubiliert« (Bethlehem Pa., Bach-Chor). »Du Hirte Israel, höre« (Bethlehem Pa., Bach-Chor; Leipzig, Kirchenmusik i. d. Thomaskirche). »Ein feste Burg« (Bethlehem Pa., Bach-Chor; Hanau, Kirchenchor d. Johanniskirche). »Ich hatte viel Bekümmernis« (Basel, Basler Gesangverein). Ich will den Kreuzstah gerne tragen, bearb. v. Wolfrum (Bussum, Maatsch. tot Bevord. der Toonkunst). »Lobet Gott in seinen Reichen« (Leipzig, Nikolaikirche; Thomanerchor). »O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe« (Bethlehem Pa., Bach-Chor). »Halt' im Gedächtnis Jesum Christ« (Kiel, A cappella-Chor). »Herr gehe nicht ins Gericht« (Hannover, Musikakademie). »Himmelskönigin, sei willkommen« (Kiel, A cappella-Chor). »Wachet auf, ruft uns« (Bethlehem Pa., Bach-Chor; Nantes, Sängerkhor Notre-Dame Kirche). »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« (Leipzig, Motette Thomaskirche). »Wer weiß, wie nahe mir mein Ende« (Paris, Bach-Verein). Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust (Basel, Basler Gesangverein). — Weltliche Kantaten: »Amore traditore« (Leipzig, Bach-Verein). »Mer hahn en neue Oberkeet« (ehenda). Arie »Heil und Segen« a. Gott, man lobet dich in der Stille (Eisenach, Bach-Konzert d. Berliner Singakademie). »Non sa che sia dolore« (Leipzig, Bach-Verein). »Weichet nur, betrübte Schatten« f. Sopran (Paris, Bach-Verein, Fr. M. Gallet). — Brandenburger Konzerte: Nr. 1 F-dur (Eisenach, Bachkonzert d. Berl. Singakademie; Paris, Concert Cortot). Nr. 3 G-dur (Bethlehem Pa., Bach-Chor). Nr. 4 G-dur (Leipzig, Bach-Verein; London, Sunday Concert Society; Saalfeld i. Th., Musikfest). Nr. 5 D-dur (Leipzig, Bach-Verein; München, Kgl. Akademie). — Klavier-Konzerte: C-dur f. 2 Klav. (Paris, Bach-Verein, Fr. B. Selva u. A. Cortot). C-dur f. 3 Klav. (Eisenach, Bach-Konzert d. Berliner Singakademie). C-moll f. 2 Klav. (Paris, Bach-Verein). D-moll f. 3 Klav. (Graz, Schule d. Steierm. Musikvereins). — Violin-Konzerte: A-moll f. 2 Viol. (Madrid, Philharmonie, F. Kreisler u. F. Arbós). D-moll f. 2 Viol. (Cöthen, 15. Anh. Musikfest, A. u. L. Petschnikoff; Eisenach, Bach-Konzert d. Berliner Singakademie, Prof. A. Halir u. J. Joachim; M.-Gladbach, Städt. Orchester, Kleinsang u. Anders). — Einst. Lieder: »Bist du bei mir« (Weißenfels, Lehrerseminar). »Hochgelobter Gottessohn« (Dresden, Vesper in der Kreuzkirche, Fr.

E. Thamm). »Schlummert ein, ihr matten Augen« (Weißenfels, Lehrerseminar). »Vergrüß mein nicht« (St. Goarshausen, Damengesangverein, Frl. Wiemann). »Komm, süßer Tod« (Amsterdam, Nieuwe Doopsgezinde Kerk, Frl. F. Blecker). — »O Jesulein süß« ebenda). »Auf, anf mein Herz« (Amsterdam, Ev. luth. Oude Kerk, Frl. F. Klippink). »Wo ist mein Schöflein, das ich liebe« (ebenda). — Mehrst. Lieder: »Brich entzwei, du armes Herze« (Kiel, A. cappella-Chor; Leipzig, Motette Thomaskirche). »Jesu, Jesu du bist mein« (Leipzig, Motette Thomaskirche). »Dir, dir Jehova will ich singen« (ebenda; Leipzig, Jobannis-Kirchenchor). — Messe in H-moll (Bethlehem Pa., Bach-Chor). — Motetten: »Der Geist hilft«, »Singet dem Herrn« (Leipzig, Thomanerchor). — Passionsmusiken: Nach dem Evangelisten Johannes (Berlin, Singakademie; Cottbus, Mus.-Dir. Graner; Eisenach, Bach-Konzert d. Berl. Singakademie; Wien, Gesellschaft der Musikfreunde). Nach dem Evangelisten Matthäus (Amsterdam, Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst; ebenda, Oratorien-Vereeniging; Breslau, Singakademie; Cassel, Oratorien-Verein; Eisenach, Bach-Konzert d. Berliner Singakademie; Hildesheim, Oratorien-Verein; Hagen, Konzertgesellschaft; Kopenhagen, Caecilia Foreningen 2mal; Köln, Konzert-Gesellschaft; Metz, Konzert-Verband 2mal; Posen, Kirchenchor d. ev. Kreuzkirche). — Sonaten: a. d. Musikalischen Opfer f. Fl., Viol. u. Klav. (Charlottenburg, Konzert E. Ferrier). Flötensonate u. Triosonate a. d. Musikal. Opfer (Paris, Bach-Verein). E-dur f. Flöte u. Klav. (Paris, Concert Taffanel). H-moll f. Klav. u. Viol. (Paris, Bach-Verein, L. Capet u. Frl. M. Long). D-moll f. Viol. allein (ebenda, L. Capet). — Suiten f. Orch.: D-dur (Amsterdam, Concertgebouw-orkest; Bethlehem Pa., Bach-Chor; Eisenach, Bach-Konzert d. Berliner Singakademie). H-moll (London, Queens Hall Orchestra; ebenda, Sunday Concert Society). — Suite D-dur f. Vcell. allein (Leiden, Ver. Sempre crescendo, Hr. P. Casals).

W. Friedemann Bach: Symphonie a 2 Travers, 2 Violini, Viola e Basso (Düsseldorf, 82. Niederrh. Musikfest).

G. B. Buononcini (geb. 1672): Per la gloria (Madrid, Philharmonie, Fr. L. Mys-Gmeiner).

A. Campra: Chanson du papillon (Madrid, Philharmonie, Fr. L. Mys-Gmeiner).

Claudio Casciolini: Veni creator spiritus (Altona, Motette St. Johanniskirche).

Cherubini: Requiem (Bussum, Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst).

Giov. Paolo Cima (um 1600): Ricercare für Orgel (Leipzig, Riedel-Verein).

Donati: Villanella alla Napolitana »Chi ha gagliarda« 4st. (Amsterdam, Klein-Koor a Cappella).

Dowland: Madrigal »Süßes Lieb, o komm« (Straßburg i. E., Städt. Konservatorium).

Dressler (1570): Ich bin die Auferstehung und das Leben (Weißenfels, Lehrerseminar).

Durante: Danza, danza (Madrid, Philharmonie, Fr. L. Mys-Gmeiner).

Eccard: Christ ist erstanden (Altona, Motette Christianskirche). Hans und Grete (Amsterdam, Klein-Koor a Cappella). — O Lamm Gottes unschuldig, 5st. (Brandenburg a. d. H., Steinbeck'sche Singakademie). — Ein Lob- und Betlied auf das heilige Pfingstfest »Der heilige Geist« (Weißenfels, Lehrerseminar).

Frescobaldi: Capriccio pastorale für Orgel (Leipzig, Riedel-Verein).

Friedrich der Große: Flötensonate Nr. 1 (Bonn, VII. Kammermusikfest).

A. Gabrieli: Agnus dei a. Missa brevis (Altona, Motette Hauptkirche).

G. Gabrieli: Sonate pian e forte f. 2 Bläserchöre (Düsseldorf, 82. Niederrh. Musikfest).

G. G. Gastoldi: Il bell' humore, Balletto 5st. (Amsterdam, Klein-Koor a Cappella). — Amor vittorioso, Balletto 5st. (ebenda).

Gibbons: Motette »Allmächtiger, allbarmherz'ger Gott« (Altona, Motette Friedenskirche).

Glück: Ballettsuite a. Don Juan einger. v. H. Kretzschmar (Berlin, Kgl. Opernhaus). — Freudenklänge (Leipzig, Kirchenchor St. Johannis). — Orpheus und Eurydike (Kopenhagen, Königl. Oper).

Händel: Israel in Ägypten (Düsseldorf, 82. Niederrh. Musikfest). — »Ist's möglich«

daß dein Zorn», geistl. Gesang (Oldenburg, Lamberti-Kirchenchor, Frau C. Schmitt-Czányi). — *Messias* (Karlsruhe, 12. Kirchengesangfest f. Baden; Speyer, Liedertafel-Caecilienverein); bearb. v. F. W. Francke (Zürich, Gemischter Chor, Dir. V. Andrae); bearb. v. J. Reiter (Eutin, Stadtkirche, A. Hofmeier; Plön, Altstädter Kirche, A. Hofmeier). — Orgelkonzert Nr. 1 G-moll bearb. v. H. Reimann (Saalfeld i. Th., Musikfest). — Overture D (Amsterdam, Concertgebouw-orkest). — Sonate B-dur f. Vcell. u. Klav. (Gießen, Konzert-Verein). — 2 Stücke (G-moll, D-dur) f. Streichorchester (Berlin, Heiligen Kreuz-Kirche).

H. L. Hasler: Ach Herr, laß dein lieb Engelein 8st. (Altona, Motette Hauptkirche). — Feinlieb, du hast mich gefangen (Frankfurt, a. M., Gerold u. Parlow Gesangschule). — Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst (Leipzig, Motette Thomas-Kirche).

Jos. Haydn: Abendlied zu Gott »Herr, der du mir das Leben« 4st. (Berlin, Heiligen Kreuz-Kirche). — Jahreszeiten (Utrecht, Maatsch. tot Bevord. der Toonkunst). — Schöpfung (Stockholm, Östermalmsskirche).

Mich. Haydn: Tenebrae factae sunt (Brandenburg a. d. H., Steinbeck'sche Singak.), Adam Hiller: Der Friede Gottes (Leipzig, Thomanerchor).

Ingegneri: Tenebrae factae sunt (Potsdam, Friedenskirche Barth'sche Madr.-Ver.).

Keiser: Sopranarie »O Golgatha« (Brandenburg a. d. H., Steinbeck'sche Singak., Fr. K. Eitelt).

Joh. Phil. Krieger (1692): Arie »Lebe lange« (Weißenfels, Lehrerseminar).

Kuhnau: Tristis est anima mea (Leipzig, Thomanerchor).

Lasso: Sätze a. d. Missa »Qual donna attende« 5st. (Leipzig, Riedel-Verein). — Annelein, du bist fein (Frankfurt a. M., Gerold u. Parlow Gesangschule). — Beatus, qui intelligit 6st. (Altona, Motette St. Petrikirche). — Hymne »Wie könnt ich sein vergessen« (Altona, Motette Hauptkirche; ebenda, St. Petrikirche).

Lotti: Crucifixus 8st. (Altona, Motette Christianskirche).

Lully: Bois épais (Madrid, Philharmonie, Fr. L. Mysz-Gmeiner).

Marcello: Quella fiamma (Madrid, Philharmonie, Fr. L. Mysz-Gmeiner).

G. Martini: Plaisir d'amour (Madrid, Philharmonie, Fr. L. Mysz-Gmeiner).

Mozart: Andante für Harfe u. Flöte (Amsterdam, Konzert F. Boddé, A. Best u. Fr. A. Rutgers). — Ave verum corpus (Brandenburg a. d. H., Steinbeck'sche Singak.; Altona, Motette Friedenskirche). — Duo f. Viola u. Violine (Birmingham, Konzert M. Abbott). — Stücke a. d. Messe in C-moll (Danzig, 6. geistl. Volkskonzert). — Recordare u. Benedictus a. d. Requiem. — Violinkonzert Es-dur (Knittelfeld, Philharm. Verein).

Joh. Pachelbel: Tokkata F-dur f. Orgel (Altona, Motette St. Petri).

Palestrina: Agnus Dei a. Missa Papae Marcelli (Leipzig, Thomanerchor). — Cantata Domino, 6st. (Dresden, Vesper in der Kreuzkirche). — Heilig (Altona, Motette St. Petrikirche). — Improperien (Popule meus) (Brandenburg a. d. H., Steinbeck'sche Singakademie). — O bone Jesu (Potsdam, Friedenskirche, Barth'sche Madr.-Ver.). — Sätze a. d. Missa »Assumpta est Maria« (Leipzig, Riedel-Verein). — Soave fia il morir (Potsdam, Friedenskirche, Barth'sche Madr.-Ver.).

G. B. Pergolesi: Si tu m'ami (Madrid, Philharmonie, Fr. L. Mysz-Gmeiner). — Stabat mater (Amsterdam, Ges.-Ver. »Monteverde«; Tilsit, Deutsch-evang.-luth. Stadtkirche).

Paul Peurl (um 1580): Suite f. Blasinstrumente 4st. (Halle a. S., Fridericiana).

Rameau: Rossignols amoureux (Madrid, Philharmonie, Fr. L. Mysz-Gmeiner).

Rosenmüller: Paduana f. Blasinstrumente, C-moll a. Studentenmusik (Halle a. S. Fridericiana).

Schein: Walddliederlein: »Mirtillo mein, dein Delila« f. Sopr., Tenor, Vcell. u. Klav. (Weißenfels, Lehrerseminar). — »Viel schöner Blümelein« (ebenda).

Schicht: Wir drücken dir die Augen zu (Leipzig, Thomanerchor).

Schütz: Cantata Domino canticum novum (Dresden, Vesper i. d. Kreuzkirche). — Wer Gottes Marter in Ehren hat (Weißenfels, Lehrerseminar).

Friedrich Spe (1591—1635): In stiller Nacht, zur ersten Wacht, mehrst. (Halle a. S., Fridericiana).

Sweelinck: Psalm 14 (Leiden, Maatsch. tot Bevord. der Toonkunst). Psalm 150 »Or soit loué l'Eternel« (Potsdam, Friedenskirche, Barth'sche Madr.-Ver.). — Cantio sacra »Hodie Christus est« (ehenda).

Lndovico Viadana (1564—1627): 2 Concerti ecclesiastic (Leipzig, Riedel-Ver.).

Vittoria: O Jesu, dulcis memoria, 4st. (Leipzig, Riedel-Verein).

Fürst Wizlaw († 1325): An Fran Minne »Die Erde ist erschlossen« (Halle a. S., Fridericiana).

Nicolaus Zanchius (um 1600): Congratulamini nunc omnes (Potsdam, Friedenskirche, Barth'sche Madr.-Ver.).

Einstimmige Volkslieder: A Highland Lad my Love was born, Schottisch. Svenska Valvisor, Schwedisch. Go Iavten, go Iavten, Jütländisch. Och Moder, ich well en Ding han (Halle a. S., Fridericiana). — Mehrstimmige Volkslieder: Muskatellerlied »Der liebste Buhle, den ich han« (Melodie um 1600). Nürnberger Quodlibet 5st., f. Männerstimmen bearh. v. O. Richter (um 1650). Sumer is ioomen in (Altenglisches Volkslied, um 1226) bearh. v. O. Richter. Drei Volkslieder a. d. Lochheimer Handschrift, mehrst.: a) Scheiden und Meiden, bearh. v. R. Franz; b) Fahr hin, bearh. v. R. Franz; c) Gesang eines Fahrenden, bearh. v. W. Tappert (Halle a. S., Fridericiana).

## Vorlesungen über Musik.

Brüssel. Georges Dwelshauvers vor Beginn eines Raway-Konzerts: »Raway und seine wichtigsten Werke«. — Ch. van den Borren einen Vortragszyklus: Das Naturgefühl in der Musik.

London. Tobias Matthay im Trinity music college: Die Anfänge des Klavierspiels. — Arthur Somerell: Die Grundlagen der Forderung des Musikunterrichts im Erziehungswesen.

Neustadt a. H. Musikdirektor Bade in vielen kleineren deutschen Städten über große Musiker des 19. Jahrhunderts sowie über Spezialthemen wie: Das deutsche Volkslied, Beethovens Klaviersonaten.

Paris. Artur Cocquard: Die Meister der Klavierkomposition (Schnbert, Schnmann, Chopin und Liszt). — Artur Pougin im Lycée Fénélon: Rameau und seine Werke (mit praktischen Beispielen aus »Castor et Pollux«, »Hippolyte et Aricie« und »Fêtes d'Hébé«).

Solothurn. E. Jacques-Dalcroze an der 6. Tagung schweizerischer Tonkünstler: Zur Reform des musikalischen Schulunterrichts. Ebenda Matthias Lussy: L'ancourcissement dans la musique moderne.

## Notizen.

Zur »Musica boscareccia« von Joh. Herm. Schein. Herr Superintendent D. Nelle macht uns die freundliche Mitteilung, daß nicht nur die vier in der letzten Nummer der Zeitschrift (S. 438) angeführten geistlichen Lieder, sondern sämtliche geistliche Texte zu den »Waldliederlein« von Eccard Lechner seien. Die vier Lieder hoten D. Nelle nur den Anlaß, den Dichter ausfindig zu machen; die Texte sind ein Werk aus einem Guß. Über jene vier Lieder ist ferner zu bemerken, daß sie in den Gemeindegesang übergegangen sind.

**Berlin.** Georg Rich. Krnse entdeckte Otto Nicolai's letztes und wichtige Details enthaltendes Tagebuch. Es setzt mit dem Rest der Ischler-Anzeichnungen von 1847 ein; daran schließen sich solche von Salzburg, Baden bei Wien, Wangeroo (Juli 1848), Berlin (der Schluß bis zum 4. Okt. 1848). Am Schlusse des Buches finden sich Entwürfe von Briefen usw. des Vaters des Komponisten, die bis zum 19. Dez. 1856 fortlaufen.

Der Zentralverband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine wird nächstes Jahr im Mai, in der Philharmonie zu Berlin eine Musikfachausstellung veranstalten. Diesbezügliche Anfragen sind bis auf Weiteres an das Bureau des Zentralverbandes, Berlin W., Bülowstr. 82 zu richten.

**Internationaler Gregorianischer Kongreß** zu Straßburg i. Elsaß vom 16. bis 19. August 1905. Die Vorbereitungen zu dieser Veranstaltung, welche der Förderung der durch Papst Pius X. für die ganze katholische Kirche angeordneten Restauration des traditionellen Choralgesanges gewidmet ist, schreiten rüstig vorwärts. Das Lokal-komitee und der Leiter des Kongresses, Prof. Dr. Wagner, treffen alle Maßregeln, um den Kongreß zu einer interessanten und bedeutungsvollen kirchengesänglichen Manifestation zu gestalten.

Die Wahl des Kongreßortes liegt darin begründet, daß die Rückkehr zur alten Choralform in Deutschland bisher weniger gefördert wurde und überhaupt unter den katholischen Kirchenmusikern Deutschlands über die Eigenart und Schönheit des echten gregorianischen Gesanges vielfach ganz seltsame Vorstellungen herrschen. Da schien es zweckmäßig, durch Musteraufführungen, belehrende Vorträge und gegenseitige Aussprache zur Beseitigung der Vorurteile und zur Anbahnung einer besseren Kenntnis der Dinge bei uns beizutragen. Die Stadt Straßburg, auf der Grenzscheide germanischen und romanischen Sprachgebietes gelegen, verfügt über einen Domchor, der sich mit den tüchtigsten Europas messen kann; sein Leiter, Herr Victori, ist seit langem in der traditionellen Choralpraxis bewandert und hat seine Sänger darin zu einer Höhe gehoben, die keine deutsche katholische Kathedrale erreicht. Ihnen wird ein großer Teil der Aufgaben zufallen, die der Kongreß mit sich bringt. Sein Partner auf der Orgel, Dr. Mathias, der sich auch als Choralforscher einen Namen gemacht hat, wird ihn dabei unterstützen. Orgelsätze über liturgische Themen aus allen Perioden wechseln mit gregorianischen Darbietungen des Münsterchores ab.

Auch für die Mitglieder der IMG. wird der Kongreß wohl vieles Lehrreiche bieten.

Wir hoffen über den Verlauf des Kongresses ausführlicher berichten zu können; auch wird eventuell der eine oder andere der die Mitglieder der IMG. besonders interessierenden Vorträge in diesen Heften abgedruckt werden.

**London.** — T. Anderson, of Darlington, lecturing before Incorp. Soc. of Musicians quotes passage below-given from little-known essay by Oliver Wendell Holmes (1809—1894, called "Physiology of Versification", and applies it to music. Holmes's syllable-number theory, if true, could only be held proved for English; the syllable-speed varies enormously in different languages, according to consonants or vowels usually contained. H.'s theory of *four cardiac strokes to each respiration*, with consequences, is a more probable general principle. Lecturer deduced from the whole passage explanation of (a) prevalence of "eight-bar" rhythms, (b) "natural repugnance" to "irregular" rhythms of 3, 5, 7, etc. bars, (c) difficulty to beginners of three-time, (d) difficulty to all of syncopation. These matters deserve enquiry. Compare article "Regarding Rhythm". Lecturer conjectured that "Mendelssohn, with his fondness for quick, compound rhythms, and the absence of really slow movements in his works, had a quicker respiration than Beethoven or Handel, who, above all composers, were able to write slow music". This is a separate, if allied, issue.

"We are governed in our apparently voluntary actions by impulses derived from many obscure sources, which act upon us almost without our cognizance. There are two great vital movements preeminently distinguished by their rhythmical character — the respiration and the pulse. These are the true time-keepers of the body. It is very easy to prove that the first of these rhythmical actions has an intimate relation with the structure of metrical compositions. The majority of people breathe about twenty times



per minute. The reason why eight syllabic verse is so easy to read aloud, is that it follows more exactly than any other measure the natural rhythm of respiration. In reading aloud from "The Lay of the Last Minstrel", it will be found that about twenty lines are spoken in a minute — that is, one line to each expiration, taking advantage at its close for inspiration. In speaking the ten syllable line of Pope's "Homer", it will be found that about fourteen lines will be pronounced in a minute. If a breath is allowed to each line, the respiration will be longer and slower than is natural, and a sense of effort and fatigue will soon be the consequence. A fourteen syllable line we naturally divide into eight and six, giving the common metre of our hymns, but the twelve syllable line is almost intolerable, being too much for one expiration, and not enough for two. For this reason doubtless it has been avoided instinctively by almost all writers in every period of our literature. But here we must not forget the personal equation. An individual of ample chest and quiet temperament may breathe habitually only fourteen lines in a minute, and find the heroic verse of Pope's "Homer" or Gray's "Elegy" to correspond with his respiratory rhythm, and thus be easier than any other for him to read. A person of narrower frame and more nervous habit may breathe oftener than twenty times a minute, and find six or seven syllable verse fits his respiration better than the octo-syllables of Scott or Longfellow. Nothing in poetry or in vocal music is widely popular that is not calculated with strict reference to the respiratory functions. All the early ballad poetry shows how instinctively the writers accommodate their rhythm to their breathing. The unconscious adaptation of voluntary life to the organic rhythm is perhaps a more pervading fact than we have been in the habit of considering it. It seems not unlikely also that other organic rhythms may be found, more or less, obscurely hinted at in the voluntary or animal functions. How far is accent suggested by or connected with the movement of the pulse? It is worth noting that the average ratio of the beats of the pulse, to an act of respiration, is four to one. It is by no means impossible that the regular contractions of the heart may have obscure relations with other rhythmical movements, more or less, exactly synchronous with their own; that our accents, and our gestures, get their first impulse from the cardiac stroke, which they repeat in visible or audible form."

In "National Review" (Murray) *Arthur Symonds* (essayist and poet) has full article on *Beethoven*. Music is Germany's greatest effort, and B. the apex thereof; see extract below. Remarks on the absolute refinement of form in B.'s latest works show insight. "When B. is greatest his music speaks in a voice which suggests no words". Author derides any real connection between the chorus in IXth Symphony (merely an extra instrument) and Wagnerian theory of subordinating music to words. He condemns the Max Klinger semi-nude Beethoven (in Leipzig State-Museum), which "blots out vision with the dust of the quarry"; and prefers the sentence of George Meredith's *Emilia*, "I have seen his picture in shop-windows; the wind seemed in his hair, and he seemed to hear with his eyes: his forehead frowning so".

"Dürer created a very German kind of beauty. Philosophers, from Kant to Nietzsche, have created system after system of philosophy, each building on a foundation made out of the ruins of the last. Goethe gave wisdom to the world by way of Germany; but Goethe, excellent in all things, was supreme in none; and German beauty is not universal beauty. In Beethoven music becomes a universal language, and it does so without ceasing to speak German. Beethoven's music is national, as Dante's or Shakespeare's poetry is national; and it is only since Beethoven appeared in Germany that Germany can be compared with the Italy which produced Dante, and the England which produced Shakespeare".

An article in "Nineteenth Century and After" called "Musical Hours", signed "*Carmen Sylva*, Queen of Roumania", gives self-revelations of an august amateur. Always hears Schubert's music with a sense of yellow colour. "Something of the earth, earthy clings to even the highest flights of Wagner", and she would prefer "Parsifal" given as an oratorio. Bach her hero, and she gives a poetic content for each of the 96 pieces of "*Well-tempered Clavier*"; see abstract below. She supposes that Bach himself actually conceived and designed such programmes! Thus, about "Jephthah's Daughter" for B's minor Prelude and Fugue, "I would venture to wager that I have really guessed the great master's meaning. . . . The whole story is told clearly and unmistakably".

1. C. Prel. "Sakuntala"; Fugue, "Her wanderings in the forest". — 2. C minor. Prel. "The Pathfinder, cheerfully going to his goal"; Fugue, "We should (as says Nietzsche) dance through life". — 3. C# Prel. "Harvest festival, with desolate stubble-fields"; Fugue, "The

Village Dance, with thought of toll". — 4. C♯ minor. Prel. "Homesickness"; Fugue, "Comfort to world-weary souls". — 5. D. Prel. "Mountain Stream"; Fugue, "Rustling of forest leaves". — 6. D minor. Prel. "The Conflict of Thought"; Fugue, "Answer to doubts". — 7. E♭. Prel. "Procession of Country Holiday-makers". Fugue, not named. — 8. E♭ minor. Prel. "Atonement". Fugue, "Salvation to the Sinner". — 9. E. Prel. "Lover's Declaration". Fugue, perhaps the response. — 10. E minor. Prel. "Murmur of the Sea"; Fugue, "Dialogue between Wind and Wave". — 11. F. Prel. not named. Fugue, "A Breath of Spring". — 12. F minor. Prel. "Did I then ask to live?" Fugue, "I have borne the burden of Fate". — 13. F♯. "The Lily-of-the-valley's Summons to a Fairy Banquet". Fugue, "Love's Young Dream". — 14. F♯ minor. Prel. and Fugue, no names. — 15. G. Prel. "Yonth". Fugue, "The Rover". — 16. G minor. Prel. "Eternal Questionings". Fugue, perhaps the answer. — 17. A♭. Prel. "The Knights of the Round Table". Fugue, "Sir Galahad". — 18. A♭ minor. Prel. "De Profundis". Fugue, "Soft Sighs". — 19. A. Prel. and Fugue, "Sunshine in the Basilica". — 20. A minor. Prel. and Fugue, "The Secret". — 21. B♭. Prel. and Fugue, "Mayday Song". — 22. B♭ minor. Prel. and Fugue, "Jephthah's Daughter" [see above]. — 23. B. Prel. and Fugue, "Sunday on the Rhine". — 24. B minor. "Vain Supplication". — 25. C. Prel. "Departure of the Exiles". Fugue, "Their Songs on the Way". — 26. C minor. Prel. "The Flary Cross". Fugue, "The Coronach". — 27. C♯. Prel. "Requiem aeternam dona nobis, Domine". Fugue, "Et Lux perpetua luceat nobis". — 28. C♯ minor. Prel. and Fugue, "Who shall roll us away the stone from the door of the sepulchre?" — 29. D. Prel. and Fugue, "Oh, Death! where is thy sting? Oh, Gravel where is thy victory?" — 30. D minor. Prel. "The Spirit of the Storm". Fugue, "Anarchy". — 31. E♭. Prel. and Fugue, "Portrait of a Girl-friend". — 32. D♯ minor. Prel. and Fugue, "Rustling of Autumn Leaves". — 33. E. Prel. and Fugue, "Thankfulness for Beauties of Creation". — 34. E minor. Prel. and Fugue, "Consolation". — 35. F. Prel. "Bridal Song". Fugue, "Up! out into the World!" — 36. F minor, not named. — 37. F♯. Prel. and Fugue, "Quiet Joys of Happy Home". — 38. F♯ minor. Prel. "Lovers' first Quarrel". Fugue, "Reconciliation". — 39. G. Prel. and Fugue, "Glad Tidings". — 40. G minor. Prel. and Fugue, "Via Crucis". — 41. A♭. Prel. and Fugue, "A Glorious Career". — 42. G♯ minor. Prel. "Scheherazade". Fugue, "Clonds from the Narghileh". — 43. A. Prel. and Fugue, "Crusader's Return". — 44. A minor. Prel. and Fugue, "Anxious Mother and Wilful Son". — 45. B♭. Prel. and Fugue, "Idyll of Love". — 46. B♭ minor. Prel. and Fugue, "Parting and Tears". — 47. B. Prel. and Fugue, "Domestic Peace and Joy". — 48. B minor. Prel. "Retrospect of Life". Fugue, "Last Words".

In "Fortnightly Review" for July 1905, W. Ashton Ellis makes ungenerous and therefore ignoble remarks on *Minna Wagner*, which seem to have unduly escaped the censor in the editorial office. G. B.

A note on *facial expression when singing*. Women are never more charming than when they smile. But, like everything else, a smile can be out of season, and this is rarely more patent than in the interpretation of certain songs of deep sentiment. Yet, presumably in unconscious obedience to the old rules which tell the pupil that "the lips should be parted as in a gentle smile", and to "always look pleasant while singing", ladies will deliver such an impassioned love song of self-abandonment as Grieg's "Ich liebe dich" with a simper, even while the voice vibrates with heart throbs; and on other occasions a "pleasant look" will be carefully preserved while the lips tell of shattered hopes and anguish of mind. The world has need of all the true smiles it can get, but when the poet feeds his pen from the heart of humanity the story should be told seriously, and with womanly dignity. Songs about childhood, or, to describe the majority accurately, childish songs, are much in vogue just now, but they are often productive of moments when one has that most uncomfortable sympathetic feeling which may be described as a mental blush for one's neighbour's absurdities. In singing these songs it has become quite a tradition to deliver the words with an affectation of childishness, with wide-opened eyes, raised eyebrows, and a general endeavour to depict ignorant innocence which is very trying to behold, particularly on the face of an artist whose memories of childhood must be more or less remote! Children are more often old than young in their ways, and they are always serious. Life to them is a wonderland full of strange experiences, sounds, and apparitions. Imagine yourself in a country where the people are giants of eighteen feet, where horses stand thirty hands, and dogs tower over your head, and you have the

proportion of measurement in the mind of a child, and the reason why they take all things seriously. Would that parents took them as seriously. If singers would only be as children in their art we should have less smiles on the platform, but far more sentiment that convinced. There can be no true facial expression that is not the direct outward manifestation of feeling, and this feeling must be prompted by the sentiment of the song — that is, if it have any that is true. F. G. W.

## Kritische Bücherschau

### und Anzeige neuerschienenener Bücher und Schriften über Musik.

**Adler, G., Richard Wagner.** Vorlesungen gehalten an der Universität Wien. 8°, XI und 372 S. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1904. M 6,—.

Von diesem Buche wird man wohl einmal sagen, daß mit ihm ein ganz neues Kapitel in der Geschichte der Wagnerliteratur begonnen, daß es den Anstoß dazu gegeben habe, Wagner in der Weise zu betrachten, wie andere große Männer der gesamten Kunstgeschichte betrachtet werden, nämlich in der entwicklungsgeschichtlichen. Es ist ziemlich lange gegangen, bis in diesem Falle die Kunstwissenschaft hervorgetreten ist. Der Grund ist einfach: Für die Kunstwissenschaft, der es um gesicherte, bleibende Urteile zu tun ist, war es notwendig, eine derart neuartige Erscheinung wie Richard Wagner von einer Distanz aus zu betrachten, die einen genügend weiten Blick gestattete, um nicht von dem Schatten, den eine solche Persönlichkeit wirft, selbst getroffen zu werden. Dann darf man aber auch sagen, daß die Zeit für eine derartige Betrachtung insofern noch nicht gekommen war, weil die meisten Menschen noch gar nicht willens waren, sich aus dem zauberhaften Netz, das Wagner's Kunst geworfen hatte, zu befreien und zu der Klarheit zu kommen, worin und worauf diese Kunst beruhe. Das Zeitalter der Hypnose mußte zu einem guten Teile vorüber sein, damit erstens solche Bücher geschrieben werden als damit sie auch ganz besonders ein verständnisvolles größeres Publikum antreffen können. Trifft selbst das beste Buch nicht einigermaßen den Zeitgeist, so ist es um seine augenblickliche Wirkung schlecht bestellt. Auch das können wir wohl von dem Adler'schen Buche annehmen: die Zeit dürfte gekommen sein, wo es auf ein größere

res Publikum stößt, das dankbar die gebotene Belehrung entgegennimmt. Schreiber dieses ließ sich gerade angelegen sein, nachzuspüren, wie das Buch aufgenommen würde, was auch der Grund ist, warum über dieses so wichtige Werk erst jetzt hier referiert wird. Wenn die offizielle Wagnerpartei von dem Buch nicht viel wissen will und es am liebsten zu Grabe tragen möchte, so ist dies ja durchaus in den Verhältnissen begründet, und nichts könnte auch für die Partei charakteristischer sein.

Im übrigen braucht das Buch an dieser Stelle nicht des weiten und breiten besprochen zu werden, da sein Grundsatz mit dem einer vorurteilslosen Wissenschaft zusammenfällt und zugleich es jeder wird lesen müssen, dem Wagner wirklich so teuer geworden ist, daß er über seine Kunst zur Klarheit kommen will. Wagner's künstlerische Persönlichkeit tritt denn auch in dem Buch durchaus in den Vordergrund zum Unterschied gegen die Schriften der engeren Wagnerianer, bei welchen die außerkünstlerische Persönlichkeit Wagner's eine immer größere und auch wichtigere Rolle zu spielen begann. Für Adler galt es, hier in erster Linie Wagner in die Geschichte einzustellen, dann zu zeigen, wie Wagner das Überkommene mit eigenen Mitteln weiterbildete. Die Untersuchungen hierin gipfeln in dem geraden lapidaren Satz (S. 66): Wagner ist nicht Umstürzler, sondern Fortbildner (der alten Oper). In diesem negativen und positiven Ausdrucke liegt nicht nur der Hauptkern des Buches, sondern auch zugleich seine Charakteristik: Das Buch ist teilweise zerstörend, indem es die verbreiteten Irrtümer zurückweist, und teilweise aufbauend, indem es an Stelle des Gestürzten neue Ansichten Platz greifen läßt, die Wege zeigt, wie Wagner's Kunstwerk sich entwickelte. Adler hat aber — und hierin liegt wieder ein Hauptvorteil des Buches — nirgends unterlassen, das „Höchstpersön-

liche des Wagner'schen Kunstwerks herauszuarbeiten, und nichts bezeugt den Respekt des Ästhetikers vor dem Künstler mehr, als wenn auf das Eigenste des Künstlers eingegangen wird. Für diese schwierige Aufgabe kommt dem Verfasser eine Belesenheit in den vielen Schriften und Briefen Wagner's zustatten, wie sie den einseitigsten Wagner-schriftstellern nicht besser zu Gebote steht. Daß es sowohl über diesen Punkt wie über die Stellung Wagner's in der Entwicklung der Oper noch viel zu sagen gibt, berührt Adler selbst mit den Worten, daß über einzelne Sätze ganze Abhandlungen geschrieben werden könnten. Von größter Wichtigkeit sind die Kapitel, die Wagner's außerkünstlerische, sagen wir seine schriftstellerische Tätigkeit behandeln. Daß zwischen dem Künstler und Schriftsteller Wagner streng unterschieden werden müsse, ist ja nachgerade zu einer brennenden Frage geworden. Gerade hier die einschlägigen Fragen aufzurollen, ist an dieser Stelle weniger notwendig wie es in Organen geschehen muß, deren Leserkreis sich nicht aus historisch Gebildeten zusammensetzt. Vor allem liegt es aber auch an den einzelnen Ortsgruppen der IMG., den Inhalt des Adler'schen Buches in selbständiger Weise auszunützen.

A. H.

**Annesley, Charles.** "Standard Operaglass". London, Sampson Low, 1904, new edition. pp. 486, crown 12mo. 3/6.

Really Dresden publication (Tittmann), kept frequently up to date. About 150 opera-plots analysed. Useful.

**Bedier, J.** "Romance of Tristan and Iseult". Transl. by H. Belloc. London, Allen, 1904. pp. 138, large 4to. £ 5.5.0.

The Tristan legend was of course originally Irish-Cornish-Breton (VI, 444). But by 12th century it had permeated all France, and has there chiefly flourished. Author here sets it out in his own language rather modernly. Cf. Michel in 1835 and Bossat in 1865. Collation with Wagner's plot all through is interesting. Here there are the wanderings together of Tristan and the first Iseult (far from a heroine), his marriage with the second Iseult (of Brittany), his return to the Cornish court shaved and disguised as a fool, the angry jealous deception of the second Iseult which causes her husband's death; and various other things. The illustrations on every page are from the now well-known water-colours of Robert Engels; strong, realistic, of a class by themselves. King Mark by the

bye only middle-aged; the first Iseult with long dank yellow hair, which is not an Irish type. The whole an edition de luxe, printed by H. Piazza, 4 rue Jacob, Paris.

**Berlioz, H., Literarische Werke.** Erste Gesamtausgabe. II. Bd. Memoiren II. 8°, 377 S. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1905. # 5,—.

**Browne, Lennox (and Emil Behnke).** "Voice, Song and Speech". London, Sampson Low, 1905. 16th edition. pp. 264, demy 8vo. 5/.

Standard work, descriptive and advisory, by eminent surgeon and lecturer on voice-production, both deceased.

**Bühnenspielpian, Deutscher** (Theater-Programmaustausch). IX. Jahrgang 1904.05, April, Mai, Juni. kl. 8°. Leipzig, Breitkopf und Härtel. (Je # 1,—.)

**Bury, J. B.** "Life of St. Patrick". London, Macmillan, 1905. pp. 404, demy 8vo. 12/.

This book (by a Cambridge Prof. of Modern History) aims apparently at superseding Todd, and discussing Heinrich Zimmer (formerly of Greisswalle, now Prof. of Celtic Philology in Berlin University). It provides no scheduled bibliography, and the following list of main items may be useful: — Todd, life (Dublin 1864); Skene, Celtic Scotland (Edinburgh 1877); Warren, Liturgy of Celtic Church (London 1881); Loofs, Antiqua Britonum Ecclesia (Leipzig 1882); Shearman, Loca Patriciana (Dublin 1883); Robert, life (Paris 1884); Tripartite Life Rolls series, ed. Whitley Stokes, London 1887; Morris, life (London 1888); Newell, life (London 1890); Gradwell, Succat (London 1892); Von Pflugk-Hartung "Über Patrick's Schriften" (in Neue Heidelberger Jahrbücher 1893); Zimmer, Nennius Vindictatus (Berlin 1893); Zimmer, Keltische Kirche in Britannien und Irland, in Realenzyklopädie für protestantische Theologie, 1899; Zimmer, Pelagius in Irland (Berlin 1901); Harnack, Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten (1902). — St. Patrick (never really canonized, but Saint in common parlance) has been called a Norman from Boulogne (Bononia), a lowland Scot from Kilpatrick near Dumbarton, etc.; author now suggests, he may have been a Welshman from Banwen in Glamorganshire. Zimmer's theory that he was the "Palladius" of Prosper of Aquitaine (402—463, and Bede 673—735) is scouted.

In any case the liturgy he introduced into Ireland (5th cent.), was a quasi-oriental Gallic one, based on his stay in Tours, Auxerre, and the Egyptianized Lérins monastery-island; for another Gallic liturgy cf. the Bangor Antiphony (ed. F. E. Warren, London, 1893—5). In the proper names of this book there are mixed up quite indiscriminately, Latin forms like *Dalaradia* (Pictish South Antrim), English like *Oriel* (Oirgeill), Gaelic like *Loigaire* (Leary); the reader never knows which language is in hand; a uniform method should be used in such books, with a transliteration-code for the Gaelic.

**Gagnon, Ernest.** "Chansons populaires du Canada". Quebec, Daveau, 1904. new edition. pp. 350, Demy 8vo.

See *Musikbericht*, VI, 434. One hundred songs. Description or commentary, words, and air (melody only). Standard work.

**Graf, W.,** *Die Musik im Zeitalter der Renaissance*. 12. Bd. von „Die Musik“, hrsgb. von R. Strauß. kl. 8°, 59 S. Berlin, Bard, Marquard & Co., 1905. M 1,25.

Es ist dies einer der ersten Bände dieser Sammlung, die wirklich ernst zu nehmen sind. Das hochinteressante Thema kommt in gewählter, eingänglicher Sprache zu einer sehr ansprechenden, wenn auch nicht erschöpfenden Darstellung. Das Büchlein ist um so willkommener, als es der erste Versuch ist, die Rolle, die die Musik in dieser Zeit spielte, zusammenhängend zu schildern. Sehr angenehm herrührt der Anhang, der die benutzten Quellen angibt, bei diesen Essaysammlungen etwas ganz Ungewohntes. Da in dem Bericht der Wiener Ortsgruppe (S. 489f. dieses Heftes), in der Max Graf über das gleiche Thema sprach, das Wichtigste über den Inhalt dieser Schrift zu finden ist, so kann hier von einer Besprechung abgesehen werden. Die ausgezeichneten, dem Bande beigegebenen Bilderheiligen entspringen hier wirklich einem Bedürfnis. A. H.

**Hildebrand, O.,** *Das Piano, sein Bau und seine Behandlung*. Ein Vademecum f. Klavierbesitzer. kl. 8°. 52 S. Donauwörth, E. Mager. M —,40.

**Huneker, James Gibbons.** "Mezzotints in Modern Music". London, Isbister, 1904, new edition. pp. 318, crown 8vo. 6/.

Seven unequal essays on musical subjects. Author (1860—) formerly p. forte teacher, now musical and dramatic critic of New York.

— "Overtones". London, Isbister, 1904. pp. 344, crown 8vo. 6/.

Nine essays. Author here finds, what he doubted before, that Wagner was considerably of Jewish descent. He is condemnatory of "Parsifal". The "Rich. Strauss" herefrom was reproduced in "Die Musik", IV, 8 (second January Part. 1905), as translated into German by Hugo Conrat of London.

— "Chopin". London, Isbister, 1904. pp. 415, crown 8vo. 6/.

Life, study of the works, and very exhaustive bibliography.

**Jacobi, Charles T.** "Books and Printing". London, Whittingham, 1905, new edition. pp. 160, demy 8vo. 6/.

Handbook for the literary author. Abounds in hints. For manuscripts or proofs, gives permissible abbreviations, underline-signs, and correction-signs. Then (with extended specimens) types, modes of illustration, paper-sizes, bindings, terms with publishers, copyright rules, etc.

**Jonson, G. C. Ashton.** "Handbook to Chopin's Works". London, Heine-mann, 1905. pp. 200, crown 8vo. 6/.

After various very full tabular materials, bibliographies, &c., are given discourses on each work in order of opus number, in the "annotated programme" style, only more exhaustive. Numerous dicta memorabilia are collected. A work of uncommon research and considerable acumen. Author labels it for "for concert-goers and piano-players"; on the theory that the latter are prevalent, and get through a large repertoire.

**Kohut, Ad.,** "Der Meister von Bayreuth. Neues und Intimes aus dem Leben und Schaffen Richard Wagners. 8°, 208 S. Berlin, R. Schröder, 1905. M 3,—.

**Kretschmar, H.,** *Führer durch den Konzertsaal. II. Abteilung, erster Teil: Kirchliche Werke: Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantaten. Dritte, vollständig neu bearbeitete Auflage.* 8°, 589 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. M 8,—.

**De La Laurencie, Lionel, Le Goût musical en France.** Paris, Joanin et Cie, 1905. in 8°. de 359 pp. Fr. 6,—.

Notre collègue de l'IMG., M. de La Laurencie vient de faire paraître un ouvrage comme il serait agréable d'en signaler souvent aux lecteurs de ce Bulletin. Son étude sur le Goût musical en France témoigne d'un rare et continu effort, d'une érudition considérable, tant historique que musicale, et de recherches personnelles dont les futurs historiens de la musique française ne devront pas ignorer les résultats.

Embrassant toute la période historique de notre pays, l'ouvrage de M. de La Laurencie se divise fort logiquement, après une introduction générale sur le Goût musical, en dix chapitres dont il me suffira d'énumérer les titres pour montrer l'intérêt considérable du volume: I. Le goût monodique; II. Le goût polyphonique; III. L'individualisme expressif et le goût instrumental; IV. L'influence italienne et l'esprit classique; V. Les querelles esthétiques au dix-huitième siècle; Philosophes et dilettantes; VI. La critique et les genres; VII. L'influence allemande; VIII. La musique à succès; IX. Le romantisme de Berlioz devant le public de son temps; X. L'évolution du wagnérisme. Conclusion.

Toutes les époques correspondant à ces dix grandes divisions, M. de La Laurencie les a étudiées avec une égale compétence et avec un égal souci de l'exactitude historique, la plus scrupuleuse. Du point de vue spécial où s'est placé l'auteur du Goût musical, on suit avec lui les variations, l'évolution de l'art dans la société, évolution retracée toujours à l'aide de documents contemporains critiques avec le plus grand soin, depuis les vieux écrivains latins du moyen-âge jusqu'aux critiques et journalistes de notre temps. La matière bibliographique est donc considérable, si considérable que l'on regrette (et c'est la seule critique à formuler, à mon avis) de ne pas trouver à la fin de ce volume un index systématique de tout les auteurs cités; il serait à désirer également que les références fussent plus complètes (il y manque trop souvent les indications de pages ou de chapitres).

Le livre de M. de La Laurencie a en outre une très grande qualité, si rare dans les travaux d'érudition de longue haleine tels que celui-ci: il est d'une lecture toujours agréable. Et je souhaite en terminant qu'il soit lu avec un égal intérêt en France et à l'étranger.

J.-G. P.

**Maclean, Magnus. "Literature of the Celts".** London, Blackie, 1904, 2nd edition. pp. 400, demy 8vo.

Especially for the British Isles. Author is a Glasgow professor of electrical science. — "Literature of the Highlands". ditto, 1904. pp. 236, ditto.

**Matthews, F. Schuyler, "Wild Birds and their Music".** London, Putnams, 1904. pp. 360, Demy 12mo. 7/6.

Author a Bostonian. Nearly 100 birds of eastern United States. Their songs described in popular style, and shown in stave notation. Fanciful accompaniments and harmonies here and there given, when the book loses its value. Author says that not only each species, but each individual, has a note distinguishable from another. Pictures of the birds.

**Morris, Wm. Meredith. "British Violin Makers".** London, Chatto and Windus, 1904. pp. 248, demy 8vo.

See summary of British school at II, 446. England made the best violins in the world till mid-XVII century; but when it came to violin-making, interest fell off, and she dropped far behind Italy. For all that the style was respectable, especially in XVIII cent., with its Rich. Duke, Daniel Parker, Bankes, Forsters, &c. The make was solid, the varnish perhaps the most durable in the world, and (in spite of Steiner lines) the tone small bright and silvery. — In last 30 years there has been a great extension of local make, and today there are perhaps in Great Britain 30 professional makers, 150 amateur. Wood comes from canton of Schwytz and Lucerne. Those made in Scotland are particularly cheap, £3—£10. Tone is now perhaps too screaming-Steinerish. Among living makers are Atkinson, Gilbert, Hardie, Hasketh, Mayson, Owen, Withers. — Present book very useful. Half of it is a full alphabetical Dictionary of all British makers (the most complete yet extant). Author is a Welsh clergyman.

**Polak, A. J., Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien. Neue Beiträge zur Lehre von den Tonempfindungen.** Lex. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. M. 3,50.

**Rushe, J. P. "A Second Thebaid".** London, Burns and Oates, 1905. pp. 291, demy 8vo. 6/.

"Thebaid" is a malformation for Thebais (ἡ θεβαῖς χώρα otherwise οἱ θεβαῖοι πόλεις,

of ancient Egypt). Into the wild parts of this upland region, from 3rd. cent. A. D. on, immense numbers of early Christians retired; whence the "Fathers of the Desert". Palladius of Hellenopolis went there in 4th century. A Palladius Scotorum Episcopos (either the same or another, see "Bury" above) took Christianity to Ireland. This is the meaning of the title. Book is a popular account of the ancient Irish priests, orders, monasteries, &c.

**Schering, A.**, Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. Kleine Handbücher der Musikgeschichte, herausgegeben von Hermann Kretzschmar. 8°, 226 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. M 3,—.

**Simon, James**, Abt Vogler's kompositorisches Wirken mit besonderer Berücksichtigung der romantischen Elemente (Münchener Dissertation). 8°, 63 S. XII Seiten Musikbeilagen. Berlin, Universitäts-Buchdruckerei G. Schade, 1904.

Ein Schriftchen, das durch seinen einfachen und bescheidenen Ton sofort sehr angenehm berührt. Über den Komponisten Vogler etwas Zusammenhängendes zu erfahren, hierfür darf man überdies recht dankbar sein. Der Verfasser steht, wie er selbst sagt, in bezug auf die historische Einstellung Vogler's in Sinfonie, Messe und Psalm auf Kretzschmar'schem Boden, und er konnte da wohl auch nichts besseres tun. Dennoch hat der Verfasser genügend Gelegenheit, Selbständigkeit zu zeigen. Seine Untersuchung ergibt, daß Vogler in erster Linie Anreger gewesen ist, daß ganz besonders viele romantische Elemente (Rütteln an den klassischen Formen, poetische Programme in Ouvertüren, Keime zur Schilderung des Grauenhaften, die Wertschätzung des Volkstümlichen, was Vogler mit den Bestrebungen der Berliner Schule gemein hat, eine Neigung zur »fremdländischen Tonweise«, einige Instrumentationseigentümlichkeiten, das Einführen der deutschen Sprache in die Messe, worin er Holzbauer vielleicht vorangegangen sein dürfte) in ihm, wenn auch nicht überall zum ersten Male vertreten, so doch einen entschieden Förderer gefunden haben. Von seinen Kompositionen, die bekanntlich sehr ungleich sind, stellt der Verfasser am höchsten das einaktige Singspiel »Erwin und Elmire«. Allgemein wichtig ist der kleine Abschnitt, der das künstlerische Verhältnis Vogler's zu Meyerbeer klarzulegen

sucht. Eine Untersuchung, wie Weber den Einfluß Vogler's in allen Teilen verdaut hat, wäre ebenfalls willkommen gewesen.

A. H.

**Sonneck, O. G.**, Francis Hopkinson, the first American poet-composer (1737—1791) and James Lyon, patriot, preacher, psalmodist (1735—1794). Two studies in early American music gr. 8°, VIII und 213 S. Washington, D. C. Printed for the author by H. L. McQueen, 1905.

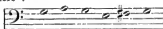
**Steinhausen, F. A.**, Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik. 8°, 145 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905. M 3,—.

**Squire, Charles**. "Mythology of British Islands". London, Blackie, pp. 456, demy 8vo. 12/6.

An introduction to Celtic myth, legend, poetry and romance; bringing whole under one view; a fund of material for musical librettists.

**Stubbs, G. Edward**. "How to sing the Choral Service". London, Novello, 1905, new edition. pp. 110, crown 8vo. 4/.

Really a manual of intoning for the Protestant priest; cf. VI, 365. Written for America, where "choral" service now developing, though not for daily use as in England. Shows how the "priest's part" for all Matins, Litany and Evensong consists of manipulating different fragments of the Litany melody for "Oh God the father of heaven, have mercy upon us miserable sinners": —



However no details are given, nor is anything said of how the accompanying harmonies now in use were arrived at. A lucid book on the whole of this subject is still much to be desired.

**Tolstoi, Leo**. "What is Art"? London, Grant Richards, 1904. pp. 237, crown 8vo. 1/.

Aylmer and Louise Maude have systematically edited and translated Tolstoi's works in English. This the essay transl. from original MS., replacing what was struck out by Russian censor. After discoursing in practical-philosophical style for 20 years on Religion, Government, Pro-

perty, Sex, War, &c., T. turned to analyse Art-activity. Its object (he says) is to transmit to others feelings which the artist has himself experienced; he intentionally re-evokes these, and by certain external signs — movements, lines, colours, sounds, or arrangements of words — infects other people so that they share them. Art is in other words a means of union among men, joining them together in the same feelings. The essay (with all its scornful intolerance of the shallow or incomplete, and even its clever wilfulness) is fundamentally a plea for giving the "lower classes" the maximum of share in art. The celebrated contemptuous scenario of Wagner's "Ring" is in Appendix III.

#### Wimmersdorf, W., Oper oder Drama?

Die Notwendigkeit des Niederganges der Oper. 8°, 41 S., Rostock i. M., C. J. E. Volkman, 1905. # 1,—.

Die Schrift gehört der Idee nach zu den Verächtern der Oper, wenn der Verfasser sich auch respektvoll über sie äußert. Die Idee ist folgende: Unser Seelenleben ist sehr stark gesunken, infolgedessen die Musik, besonders die Oper ebenfalls. Selbst die frühere Musik, die in erster Linie Gefühlsmusik war, vermag dem heutigen ge-

sunkenen Seelenleben, bei dem der Verstand vollständig dominiert, nicht mehr aufzuhelfen. Eine zeitgemäße Musik müßte sich deshalb dem Gedanklichen nähern, was die Musik aber ihrer Natur nach nicht kann; hingegen hat sie den Tiefpunkt des Empfindens im Verismus nahezu erreicht. Hieraus folgt, daß die Oper sich überlebt hat und ihre Herrschaft an das Drama abgeben muß, weil dieses nicht auf ein Überwiegen des Empfindens angewiesen ist, sondern auch bei gesunkenem Seelenleben noch denkbar bleibt. Das ist eine Idee, der zwar manche skeptisch gegenüberstehen werden, über die sich aber am Ende ein bißchen reden ließe, wenn der Verfasser nicht so ungeschickt und dilettantisch argumentieren würde. Der Verfasser ist in der Musik jedenfalls ganz unerfahren, gehört zu den Philosophen, die ohne Sachkenntnis über musikalische Dinge rasonnieren. Z. B. sei ein musikalischer Gedanke noch lange kein Gedanke, weil im eigentlichen Sinne nur das ein Gedanke sei, was vom Verstande allein hervorgebracht würde. Ferner: Ein Musiker (der Romantik) schöpfe, unbeirrt durch äußere Einflüsse, aus seinem Inneren u. ähnliches. Die ziemlich umständlich geschriebene Broschüre dürfte trotz manches brauchbaren Gedankens keine Wirkung ausüben. A. H.

## Zeitschriftenschan.

Zusammengestellt von Walter Niemann.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49 u. H. 3, S. 135.

Anonym. Walter W. Hedgcock. MSt 1905. 601. — Der Sinfoniker Schubert, NMZ 26, 18. — J. Fr. Kittl (aus Briefen von Wagner, Liszt, Spohr u. Mendelssohn), DAMZ 1, 16. — Schubert als Opernkomponist, NMZ 26, 18. — Dr. Herb. Brewer, MSt 1905. 599. — Dr. Gauntlett: His centenary, MT 61, 749. — Johannes Brahms, Temple Bar, London, Macmillan, 1905, July. — Henri Marteau, MC 25, 1319. — Mischa Elman, The Musician, Boston, Vol. 10, 7. — An astronomical organist (Herschel), ebendort. — Will. Foster Apthorp, ebendort. — Friedr. Ladagast †, ZfI 25, 29. — Einführungen in Kompositionen schweizerischer Tonkünstler, SMZ 45, 20. — La Musique et la magie, RM 5, 14. — Ein neuer Saitenmesser, ZfI 25, 28. — Protokoll der öffentl. Hauptversammlung deutscher Klavierhändler, ZfI 25, 29. — Tubular pneumatic os tracker action, The Musician, Boston, Vol. 10, 7. — Musikinstrumente alter

Zeiten, DAMZ 1, 13. — Blasinstrumente ohne Ventile, DAMZ 1, 16. — 30jaarlijksche algemeene vergadering der Ned. Toonkunstenaars-Vereeniging, WvM 12, 27. — Talks on craft, The Musician, Boston, Vol. 10, 7. — Die Notwendigkeit des Niederganges der Oper, L 28, 20 ff. — H. Riemann, Handb. d. Musikgeschichte I (Bespr.) Wochenschrift f. klassische Philologie, Berlin, 22, 25. — Rychnovsky, Joh. F. Kittl (Bespr.), Deutsche Arbeit IV, 9. — R. Louis, Anton Bruckner (Bespr.), LZ 56, 29. — Leo Kofler, Richtigtatmen (Bespr.), LZ 56, 29. — Die Militär-Kapellmeister Österreich-Ungarns (Bespr. d. Buches v. Jos. Damanski), DAMZ 1, 15. — A new edition of Sitt Op. 32, The Musician, Boston, Vol. 10, 7. — Die Männergesangswettstreite, SMZ 45, 21. — Vom Wiener Walzer, DAMZ 1, 15. — Der vielumstrittene reine Thor, DAMZ 1, 16. — Parsifal-Aufführung in Amsterdam, NMZ 26, 19. — De Parsi-



- fal-Opvoering, WvM 12, 25. — Nederlandsche Toonkunstenaars Vereeniging, Cae 62, 7. — Het Muziekfest te Deventer, Cae 62, 7. — Musical competition festivals (Forts.), MT 61, 749. — 'Congrès International de Cant gregoria à Strasbourg, RMC 2, 19. — London evening schools and music instruction, MT 61, 749. — Erstes altpreussisches Musikfest in Elbing, DAMZ 1, 13. — Die Franzosen und die deutsche Musik, DAMZ 1, 13. — The late Dr. T. W. Taphouse's Musical library, MSt 1905, 602. — Song in our vernacular, MSt 1905, 601.
- A.** Hangfestes. Programmenze, Magyar Lant 5, 13.
- Alafberg, F.** Zum Parsifal-Streit, Deutsche Kultur, Berlin, 1, 1.—3. Hft.
- Arend, M.** Mozart in seinem Verhältnis zu Gluck, Mk 4, 19.
- Paris und Helena von Gluck, KW 18, 20.
- B.** Momentbilder aus Rich. Wagner's Leben (nach Kietz' Erinnerungen), Bohemia, Prag, 1905, 18. Juli.
- Neues über die vatikanische Choralangelegenheit, GBl 30, 7.
- Bach, G.** Über die Einrichtung einer Melodikoppel für Pfeifen- und Zangengorgeln, Zfl 25, 28.
- Batka, R.** Streiflichter auf Schubert's Lieder, NMZ 26, 18.
- Beckmann, G.** Der Organist im Hauptamt, CEK 19, 7.
- Belinfante, A.** Cooperatie op muzikaalgebied; onze critiek, Toonkunst, Amsterdam 1905, 12.
- Berreche, G.** Das 25jährige Jubiläum d. Evang. Kirchengesangsvereins für d. Pfalz, CEK 19, 7.
- Boutarel, A.** Une belle oubliée du XVIII<sup>e</sup> siècle: Corona Schroeter, M 71, 27f.
- Bromberg, E.** Wassili Safonoff, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Broniech, H. Dreescher,** Ein Gesangbuch für das evang. Deutschland, Das evangel. Deutschland, Gütersloh, Bertelsmann, 1, 3.
- Cantel.** »Parsifal« à Amsterdam, GM 51, 28—29.
- Canudo, R.** L'X de la Civilisation. Le Mercure musical, Paris, 1, 5.
- La musique italienne contemporaine. Le Mercure musical, Paris, 1, 4.
- Carraud, G.** Pour le Conservatoire. Le Mercure musical, Paris, 1, 5.
- Carreras, R. J.** La Opéra Cervantina, RMC 2, 18.
- Caepari, W.** Das konfessionelle Oratorium seit Fr. Liszt, S 80, 7/8.
- Chantavoine, J.** Goethe musicien. Revue germanique, Paris, 1, 4.
- Cohen, C.** Die 36. Generalversammlung d. Cäcilienvereins i. d. Erzdiözese Köln (16. Juni zu Bonn), GBo 22, 7.
- Combarieu, J.** Introduction à l'histoire générale de la musique, XI: L'œuvre musicale et les êtres vivants, RM 5, 14.
- Cummings, W. H.** Handel myths. (Über Händel's Trompetengebrauch), MT 61, 749.
- Curach-Bühren, F. Th.** Franciscus Nagler, SH 45, 27f.
- Deceey, E.** Das Tonkünstlerfest in Graz, KW 18, 19.
- Deceey, E., Schoenaich, G.** Das 41. Tonkünstlerfest d. Allgem. D. Musikvereins zu Graz u. Wien 1905, Mk 4, 20.
- Despléadee, J.** Une nouvelle forme musicale, MM 17, 12.
- Deutech, O. E.** Schnbert u. Baernfeld in Graz, Grazer Tagespost 1905, 57.
- Schubertiaden, Grazer Tageblatt 1905, 67.
- Diedrich, A.** Können wir ein Musikerheim errichten? DMZ 36, 28.
- Dotted, Crotchet.** Gloucester Cathedral, MT 61, 749.
- Dt.** Herausgaben bewährter geistlicher Gesänge zur künstlerischen Ausgestaltung des Gottesdienstes (Eduard Grell — Ferd. Möhring), CEK 19, 7.
- Übersicht über die Tätigkeit der Kirchengesangsvereine im zweiten Vierteljahr 1905. I. CEK 19, 7.
- E.** Die Musik in Solothurn, SMZ 45, 20.
- E., F. G.** Charles Steggall, MT 61, 749.
- Ehlers, P.** Tonkünstlerfest des »Allgem. Deutschen Musikvereins« in Graz, SH 45, 28.9.
- Das Tonkünstlerfest in Graz, NMZ 26, 19.
- Ellis, W. A.** Richard and Minna Wagner. Farnightly Review, London, Chapman and Hall, 1905, July.
- Eleon, A.** Club programs from all nations, II. The french school, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Eleon, L. C.** Mrs. Beach, the american composer, ebendorf.
- Ergo, E.** Over melodieleer, WvM 12, 26.
- Ertel, P.** Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker (Bespr. d. Marsop'schen Aufsatzserie in der »Musik«), DMZ 36, 28.
- Falckenberg, O.** Die Schnlbühne der Zukunft, München. Neueste Nachr. 1905, 22. Juli.
- Fitz-Gerald, W. G.** Mme Marchesi on Melba's Voice, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Freyhold, E. v.** Die Technik der musikalischen Deklamation, Mk 4, 19.
- G., J.** Wetscherzining, Het Orgel 1905, Juni.
- Gates, W. F.** Eclecticism in music teaching, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Garms, J. H.** Wat is muziek? Toonkunst, Amsterdam 1905, 13.

- Genutat, H.** Ein neues Kapitel zur Kollegialität im Musikerstand, DMZ 36, 28.
- Godefroy, J.** De Nederlandsche Toonkunstenaars-Vereeniging (Herdenking van het 30j. bestaan op 1 en 2 Juli te Deventer), WvM 12, 27.
- Göhler, G.** 1913, MWB 36, 27.
- Göring, H.** Musik als Volkskunst, BfHK 9, 10.
- Graef, M. R.** Unsere Gesangbücher. Die Gegenwart, Berlin, 67. Bd. Nr. 23/25.
- Grant, R. M.** Bog choir training, V, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Greve, H. E.** De toonkunst in de karikatuur, Toonkunst, Amsterdam 1905, 12—15.
- Grieg, Edv.** My first success, Contemporary Review, London, Marshall, 1905, Jnly.
- Gruneky, K.** Vergleichende Musikkunde, KW 18, 20.
- Natur u. Musik, KW 18, 19.
- Guggenheimer, H.** Novalis' Hymnen an die Nacht und R. Wagner's »Tristan und Isolde«, NMZ 26, 19.
- Hahn, A.** Der Rücktritt des Intendanten Ernst v. Possart, NMZ 26, 19.
- Hale, Ph.** The Francist school, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Hammer, H.** Das Hoskins'sche Mozart-Denkmal für Dresden, AMZ 32, 27.
- Harsen-Müller, A. N.** Ein falscher Schiller (»Nacht und Träume«) in der Musik, MWB 36, 28/29.
- Hesa, R.** Strauß' »Talliefer«, Beethoven, Olmütz, 1905, 2.
- Hr.** Das letzte Abendmahl. Oratorium v. Pater Hartmann, BfHK 9, 10.
- Hutschenruijter, W.** Eene belangwekkende levensbeschrijving, Cas 62, 7.
- Jacques-Dalcroze, E.** Die Musik in der Schweiz, Mk 4, 19.
- Incl, H.** Kirchenmusik, Beethoven, Olmütz, 1905, 2.
- Interim.** Parsifal in Amsterdam, S. 63, 42/43.
- Israfel, H.** Berlioz, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- K.** Ursprung u. Entwicklung der liturgischen Gesangsformen, IV, GBl 90, 6.
- K., C. F.** Two vessels of silver and one of old (Bespr. d. Wagner-Math. Wesendonck-Briefe), MSt 1905, 599 ff.
- Karlsruhe, Chr.** Die Saison im Coventgarden, II, S. 63, 42/43.
- Kessels, M. J. H.** De Militaire Muziek-Wedstrijden, 17, 18—19 Juni te Tilburg (illustr.), MB 20, 25, 26.
- Kistler, K. R.** Wagner in Bad Kissingen, Tagesfragen, Kissingen 1905, 4.
- Kohlrausch, R.** Geburts- u. Wohnstätten deutscher Dichter und Komponisten, BW Berlin 7, 18.
- Kohut, A.** Franz Schubert in seinen Beziehungen zu den Frauen, NMZ 26, 18.
- Ad. Stern in seinen Beziehungen zur Musik, NMZ 26, 19.
- Kollmanek, F.** Neue Schubertiana, NMZ 26, 18.
- Komorzynski, E. v.** Wienerisches bei Schubert, NMZ 26, 18.
- Schubert-Landschaften, NMZ 26, 18.
- Köstlin, H. A.** Artikel »Requiem in der Realencyklopädie f. protestantische Theologie und Kirche.« 3. Aufl. Leipzig, Hinrichs'sche Buchhdlg.
- Krause, E.** 8. Westfäl. Musikfest in Dortmund am 28 u. 29 Mai, SH 45, 26.
- I. Elsaß-Lothring. Musikfest in Straßburg am 20—22 Mai, SH 45, 25.
- Krauß, R.** Münchener Bühne u. Literatur im 18. Jahrhundert. Allgemeine Zeitung, Beil., München 1905, Nr. 129/139.
- Krebs, E.** Aus dem Berliner Musikleben. Deutsche Rundschau, Berlin, 31, Hft. 10.
- Krebs, S.** Geistliche Gesänge, KW 18, 20.
- Krebl, St.** Neue musiktheoretische Werke. (Bespr.), NZfM 72, 28.
- Krenn, H.** Chromatische Tonschrift und Klaviatur, NMP 14, 14.
- Kruijs, M. H. van't.** Iets over de Gamelang, MB 20, 27—28.
- L., G.** Zum bevorstehenden Eidgenössischen Gesangsfeste, SMZ 45, 21.
- L., W.** Bach'sche Klaviermusik auf dem Harmonium, H 1905, 7.
- Laloy, L.** Le drame musical moderne: III. Gustave Charpentier, Le Mercure musical, Paris 1, 4.
- Lange, Fr.** Das Werk Joseph Lanners. NMP 14, 15.
- Laurencie, L. de la.** Un violoniste lyonnais au XVIII siècle: Jean Marie Leclair le second, CMu 8, 13.
- La Musique et la Psychologie. Mercure de France, Paris 1905, Juni.
- Law, F. S.** Gabriel Pierné, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Lehmann, L.** Zu meiner Gesangkunst. Mk 4, 20.
- Leßmann, O.** Amphitheater oder Logenhaus mit Rängen? AMZ 32, 27.
- Lilurat, F.** Sobre Robert Schumann, RMC 2, 19.
- Locher, C.** Über Wert oder Unwert des Zungenregisters, SMZ 45, 20.
- Loman, A. D.** Een verklaring van den mineur-drieklang en het probleem van het dualisme, Toonkunst, Amsterdam, 1905, 12—15.
- Louis, R.** Volkstümliche Musik in München, KW 18, 19.
- M. R. Wagner** in den Jahren 1842 bis 1849 u. 1873—1875 (Bespr. des Buches von G. A. Kietz). Münchn. Neueste Nachrichten, 1905, 12 Juli.

- Mackinlay, M. St.** Musical memories, Strand Magazine, London, Newnes, 1905, Juli.
- Mangeot, A.** »Le Mystère de Saint Nicolas« (Havre), »La Fête des Vignerons« (Vevey), »Les Hérétiques« (Béziers), MM 17, 11.
- Marcel, J.** La Chanson, CMn 8, 14.
- Marnold, J.** Dialogues 'des Morts': II. Liszt, Wagner. Le Mercure musical, Paris, 1, 4.
- Matthews, W. S. B.** The art of piano interpretation of music, MSt 1905, 602.
- The american composer and an american school of music, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Mau, H.** Katalog der mit der Lehrbibliothek vereinigten Bibliotheca Rudolfini (Liegnitz) I, Programm des Johann-Neum-Gymnasiums (II, 66. S. 8)
- Maubel, H.** La silence de Schumann, CMu 8, 14.
- L'histoire du piano. (Bespr. d. Buches v. Eugène Rapin), GM 51, 28—29.
- Mathias.** Die Choralbegleitung und die »Alten«, GBl 30, 6ff.
- Meissner, J.** Orpheus drängars, Z 19, 15.
- Mennioke, K.** Mannheimer Musik, NZfM 72, 29/30, 31.
- Meyer-Obersleben, M.** Einiges über den 13. Sängertag des Deutschen Sängerbundes in Eisenach, SH 45, 28/9.
- Mihelsen, G. A.** De examens voor piano lager-onderwijs der Nederlandsche Toonkunstenaars-Vereeniging, Toonkunst, Amsterdam, 1905, 16 Juni.
- Mojsisovics, R. v.** Orgelmusik für Klavier, SH 45, 26f.
- N.** Zum XVIII. deutschen evangelischen Kirchengesangvereinstage, CEK 19, 7.
- Nagel, W.** Beethoven-Feier. (VII Kammermusik-Fest in Bonn), BfHK 9, 10.
- Neisser, A.** Bizets Schicksal in Frankreich, NZfM 72, 29/30.
- Nekke, Fr.** Über Choralbegleitung, VII, GBl 30, 6.
- Neumann, A.** Zur Gehaltsreform des Orchesters. Beil. z. Bohemia, Prag, Nr. 181, 1905.
- Nef, K.** Die VI. Tagung der schweizerischen Tonkünstler in Solothurn, SMZ 45, 21. und Basler Nachrichten 1905, 5. Juli.
- N., H.** Weingartner, WvM 12, 25.
- Weingartner in eigen woorden, WvM 12, 25.
- Maatschappij tot bevordering der toonkunst (Versammlg. in Enschedé), WvM 12, 28.
- Niggli, A.** Franz Schnberts Streichquartette, NMZ 26, 18.
- Franz Schnbert, NMZ 26, 18.
- Obriat, A. P.** Cornelius, Literar. Werke, II, IV (Bespr.), NZfM 72, 29/30.
- Pedrell, F.** La Festa de la Música Catalana, Any II, RMC 2, 18.
- Músichs vells de la terra. Joan Bru-dieu, RMC 2, 19.
- Petri, W.** Iets over het maken van Kerk-orgels, Het Orgel 1905, Juni.
- Pfeiffer, G.** Un concours au Conservatoire de Bruxelles, MM 17, 12.
- Pike, H. H.** Music in the South, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Polignac, A. de.** Pensées d'ailleurs. Le Mercure musical, Paris, 1, 4.
- Puttmann, M.** Bach's Geburtshaus in Eisenach, NMZ 26, 19.
- Raff, H.** Tristan als Briefschreiber. (Nachgelassene Briefe von Ludwig Schnorr v. Carolsfeld an Joach. Raff), Mk 4, 20.
- Reichel, E.** Haben Kunst, Literatur u. Bühne noch ein Publikum? Die Gegenwart, Berlin, 67 Bd. Nr. 23.
- Reuß, E.** Der Trautnant in Kunst u. Wissenschaft, NMP 14, 14.
- Roovaart, M. C. v. d.** Uiterlijk en innerlijk, Toonkunst, Amsterdam 1905, 22 Juni.
- De techniek in Beethovens piano-sonates, Toonkunst, Amsterdam 1905, 12—15.
- Terugblik op het muziek-seizoen 1904—1905, Toonkunst, Amsterdam 1905, 12—15.
- S. A. J. Polak,** Die Harmonisierung indischer, japanischer, türkischer Melodien (Bespr.), RM 5, 14.
- S., G.** Quelques notes sur les Festspiele de Cologne, GM 51, 28—29.
- S., P.** Dr. Cowens revised symphony, MSt 1905, 600.
- E. Newman's »Musical Studies« (Bespr.), ebendort.
- Samazeuilh, G.** Die italienische Saison in Paris, S 63, 42/43.
- Sand, R.** Harpe diatonique et harpe chromatique, GM 51, 28—29.
- Schmeidel, V. v.** Zur Frage des Urheber-rechtes, SH 45, 23/4.
- Schmidkuns, H.** Die Quintenspirale, NMP 14, 15.
- Schrader, B.** Über Stil im allgemeinen, MWB 36, 28/29.
- Schütz, A.** Franz Schuberts Klaviermusik, NMZ 26, 18.
- Seer, P.** Madama Butterfly (Puccini) MSt 1905, 602.
- Segnitz, E.** Ludwig Thnlle, BfHK 9, 10.
- Seydler, A.** Das Grazer Tonkünstlerfest, NMP 14, 14.
- Sivry, A. de.** La Musique aux salons de 1905, MM 17, 11.
- Gabriel Faure, MM 17, 12.
- Solerti.** Le melodrame italien. Musique et théâtre des Médicis. Revue critique d'histoire et de littérature, Paris, 39, 25.

- Spaan**, P. Geen paedagogiek, tenzij malgré moi-même, *WvM* 12, 28.
- Stauf v. d. Maroh**, O. Michael Georg Conrad. Nord und Süd, Breslau, 29 Juli 1905.
- Stoecklin**, P. de. Les Festivals musicaux allemands, *CMU* 8, 13.
- Storck**, K. Die erste deutsche Oper (Theiles »Adam und Eva« in Hamburg! Und Schütz' »Dafne«?), *Der Türmer*, 1905, 7.
- Storer**, H. J. Grenville D. Wilson, The Musician, Boston, Vol. 10, 7.
- Symons**, A. Beethoven. (Übers. aus der Monthly Review), *AMZ* 32, 27.
- Teneo**, M. Miettes historiques: Rabaut Saint-Etienne, théoricien musical. *Le Mercure musical*, Paris, 1, 5.
- Verheyen**, J. A. Restauratie van het orgel in de St. Bavo of Groote kerk te Haarlem. *Het Orgel*, 1905, Juni.
- Villalba**, L. Musikalische Gebräuche zu Cervantes Zeit (span.). Ciudad de Dios, Madrid, 1905, Nr. 1.
- Viotta**, H. Bayreuth und die Amsterdamsche Wagner-Vereinigung. *Cae* 62, 7.
- Vollert**. Wie kann die Fremde am deutschen Volkslied bei unserer Jugend gefördert werden? Körper u. Geist, Leipzig, Teubner 14, 3.
- Vrtee**, W. de. Over Kritiek, *Het Orgel* 1905, Juni.
- Vuillermoz**, F. Gabriel Fauré, *CMU* 8, 13.
- W.** Zu der Erörterung des Begriffes »höheres Kunstinteresse«, *DMZ* 36, 29.
- Wagner**, P. Zur Choralbegleitung, *GBI* 30, 6.
- Walter**, C. L. Der pädagog. Zweck d. R. Wagner-Gesellschaft f. german. Kunst und Kultur, *Pädagog. Archiv*, Braunschweig, Vieweg & S. 47, 6.
- Welti**, H. Die erste Brucknerbiographie. (Bespr. d. Werk. v. R. Lonis), *Die Nation*, Berlin, 22, 39/40.
- Willy**, C. Les Vrilles de la Vigne. *Le Mercure musical*, Paris, 1, 5.
- Wit**, P. de. Die Versammlungs- u. Festtage der Fachgenossen in Koblenz, *ZfI* 25, 28.
- Wolf**, J. Eine eigenartige Quelle evangelischer Kirchenmusik. Mitt. d. geschäftsführ. Ausschusses d. evang.-kirchl. Chorges.-Verb. f. d. Prov. Brandenburg, Berlin, 1905, 51.
- Wolff**, E. Gervinus *BW*, Berlin 7, 18.
- Zenger**, M. Entwicklung der Instrumentalmusik seit Beethoven bis inklusive Johannes Brahms, *BfHK* 9, 10.
- Zöllner**, H. Über Erklärung von Instrumentalmusik, *H* 1905, Nr. 7.
- Zschorlich**, K. Neues von Hugo Wolf. Neue Bahnen, Wien, 5, Hft 12.

### Buchhändler-Kataloge.

**W. Revers**, 83. Charing Cross Road, London, W. C. Catalogue Nr. 124 (1905) of music and musical literature. Ancient, modern, second-hand. Containing: The Plain-song & Medieval Music Society's Publications. Some interesting manuscripts and other items from the

recently dispersed Taphouse Collection. Also numerous foreign full scores of modern works from the Library of a conductor. Hawkins' history of music, 5 Vols. Lawes' ayres and dialogues and useful music of every Description. Historical and theoretical works.

## Mitteilungen der „Internationalen Musikgesellschaft“.

### Ortsgruppen.

#### Wien.

Im Laufe der Saison 1904/5 wurden unter dem Vorsitze des Vorstandes Prof. Dr. G. Adler fünf Vortragsabende abgehalten, und kamen hierbei nachstehende Themen zur Verhandlung:

I. Am 26. November 1904. Herr Dr. Gustav Donath: Florian Gassmann.

Der Vortragende gab einen Überblick über das Leben und Wirken des Komponisten und charakterisierte eingehend seine Stellung als Opernkomponist, besonders sein Verhältnis zu Gluck und seine Verdienste um die *opera buffa*.

## II. Am 13. Dezember 1904. Herr Dr. Adolf Koczirz: Lautenmusik und österreichische Lautenspieler bis 1550.

Anknüpfend an Gevaert's Geleitwort zu Morphy's »Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts« wies der Vortragende auf das umfangreiche, schier unerschöpfbare Gebiet der internationalen Lautenmusik hin, das trotz mancher verdienstlichen und grundlegenden Arbeiten im ganzen doch endlich eines zielbewußten Abbaues, vor allem der progressiven, streng systematischen Übertragung der Tabulaturen, bedürfe. Die Hauptsache bleiben ja doch stets die Kunstwerke; ihre Wiedergewinnung im organischen Zusammenhange werde gewiß zu manchen wesentlichen Resultaten und Korrekturen führen. Der Vortragende besprach sodann die Technik, die Notationssysteme (Tabulaturen) und die Geschichte des Instruments, das in Spanien gemeinhin *vihuela* genannt) bereits am Ende des 16. Jahrhunderts der nationalen *guitarra* das Feld räumte, während es in Frankreich mit dem 17. Jahrhundert in die Epoche des schönsten, auch auf die deutsche Lautenkunst bis ins 18. Jahrhundert bestimmend und befruchtend rückwirkenden Glanzes trat, um dann zu Ende des letzteren Jahrhunderts vor der chordisch einfacheren Gitarre, insbesondere aber vor dem technisch sich immer mehr vervollkommnenden und klangstärkeren Klaviere rasch zu verschwinden. Der Vortragende erwähnte auch der neuesten, von München (Kammermusiker Scherrer) ausgehenden Bestrebungen, das diskretere Gitarrespiel gegenüber dem Klaviere als Begleitinstrument des Gesanges, namentlich des Volksliedes, wieder in Schwang zu bringen und auch die Laute wieder zu beleben, wofür zumal der Barde Robert Kothé eintrete. Allerdings habe die moderne Laute außer Namen und Gestalt mit der erstklassigen deutschen Laute nichts gemein. — Was die österreichischen Lautenisten anbelangt, so bilden sie nicht etwa eine gesonderte Gruppe, sondern seien Glieder der großen Familie der deutschen Lautenmeister, die der Mensuralmusiktheoretiker Tinctoris (*de inventione et usu musicae*) nach seinem Empfinden zu den besten Vertretern dieses Zweiges der Instrumentalmusik zählt: so die Meister Heinrich und Orhart am Hofe Karl des Kühnen von Burgund, vor allem Petrus Bonns am Hofe der Gonzaga, der ein häufiger Gast in Österreich (Mathias) war. Hierher gehört ferner der gefeierte Artus in der Kapelle von Karl's Eidam, Kaiser Max I. Einen Begriff von dem Wesen der Kunst jener Männer, wovon nur der, glänzende Name geblieben sei, gewähren uns die Werke Hans Judenkünig's, der zwar ein Schwahe von Geburt (Schwäh. Münd um 1450), durch seinen Aufenthalt und seine künstlerische Tätigkeit in Wien österreichische Heimatrechte erlangte, und seines Widerspiels, des in Preßburg gebürtigen Hans Newsidler, der als Bürger und Lautenmacher in Nürnberg starb. — Den Vortrag schloß die Vorführung einer Auswahl typischer, vom Vortragenden übertragener Stücke (arrangierte Vokalstücke, Präludien, Tänze) auf dem Klaviere aus den Tabulaturen Judenkünig's und Newsidlers, sowie aus einem Lautenbüchlein eines österreichischen Dilettanten (um 1540. Manusk. der Wiener Hofbibliothek) mit besonders interessanter Tanzmusik spezifisch österreichischen Gepräges.

## III. Am 20. Februar 1905. Herr Dr. Max Graf: Die Musikhildung in der Renaissancezeit.

Der Vortragende eröffnete die Ausführungen mit der Bemerkung, daß der Begriff der »Renaissancezeit« vielfach sich gewandelt habe. Jüngst habe man darunter jenen Moment der Geschichte verstanden, in welchem die alte klassische Kultur wieder lebendig wurde, die Handschriften der klassischen Autoren aufgefunden, alte Statuen ausgegraben wurden. Immer mehr aber lenken die modernen Geschichtsforscher ihr Augenmerk auf die großen seelischen Wandlungen, welche die Menschen in jener Zeit erfuhren. Die Renaissance bedeutet die Abkehr vom Mittelalter, der Scholastik und der Hingabe an ein außerweltliches Dasein und die Entstehung des modernen, subjektiven, auf sich gestellten Menschen. Die Renaissance ist die Zeit der Entdeckungsfahrten im wörtlichen und übertragenen Sinne, man hat damals nicht nur neue Weltteile, sondern neue Seelenkräfte entdeckt. Das subjektive Empfinden wird entfesselt, der Mensch fühlt die Bande des Staates, der Korporation, der Familie schwächer und wird auf sich selbst gewiesen. Diese großen seelischen Umwälzungen wirken auch auf die Musik jener Zeit. Das mittelalterliche Tonempfinden weicht dem modernen Harmoniegefühl, die Leiden und Freuden des einzelnen, welche erhöhte Bedeutung erlangen, suchen ihren musikalischen Ausdruck, es entsteht die Monodie, der dramatisch gefärbte Gesang, der freiere Gebrauch der Dissonanzen. Da die Scheidung der mittelalterlichen Gesellschaft in humanistisch gebildete Geistliche und ungebildete Laien schwindet, entsteht ein gebildetes Publikum im modernen Sinne, welches durch die Nationalsprache geeint wird. Dieses Publikum ist von großer

musikalischer Bildung, die Pflege der Musik spielt in der Erziehung eine große Rolle und wird als Hauptbestandteil der Bildung angesehen, was der Vortragende mit Beispielen aus der Literatur der Zeit belegte. Von großem Einfluß ist die große musikalische Bildung der Frauen, da sie das ästhetisch formende Element jeder Gesellschaft sind. Diese Musikbildung der Frau zeige sich in der großen Zahl von hervorragenden Dilettantinnen und Komponistinnen, deren bedeutendsten Maddalena Casulana, Vittoria Aleotti, Cesarina Riccio de Tingoli, Cornelia Morsia sind. Auch in den Frauenklöstern wurde viel Musik getrieben, und die öffentlichen Produktionen der Nonnen lockten die Musikfreunde an. Der Vortragende besprach hierauf die Musikpflege der großen Dichter und Maler jener Zeit und wies auf die Verbreitung des musikalischen Improvisationstalentes hin. Neue Erfindungen kamen dem starken Musikbedürfnis entgegen, so die Erfindung des Notentypendruckes. Die theoretischen Musikwissenschaften traten dem Leben näher: es wurden öffentliche Vorträge gehalten, und viele Werke der Theoretiker erschienen nicht mehr in lateinischer, sondern in der Vulgärsprache abgefaßt. Die musikalischen Dilettanten legten interessante Instrumentensammlungen an. Dem Virtuosen wird erst in jener Zeit, im Gegensatz zu den Anschauungen des Mittelalters, seine freie Stellung, die Anerkennung seiner Macht gegeben. Schließlich wies der Vortragende auf die Streitschriftenliteratur jener Tage, die sich gegen das übermächtige Musiktreiben der Zeit wandte, hin.

IV. Am 25. März 1905. Herr Dr. Erich von Hornbostel: Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft (musikalische Ethnographie und allgemeine Tonpsychologie. Mit phonographischen Demonstrationen.)<sup>1)</sup>

V. Am 5. Mai 1905. Herr Dr. Erwin Luntz: »Über die Anfänge des Instrumentalkonzerts«.

Der Vortragende gab — ausgehend von den zweichörigen Instrumentalwerken der Gabrieli-Epoche — eine gedrängte Darstellung der Entwicklung der Instrumentalkomposition im 17. Jahrhundert unter Hervorhebung der konzertierenden Elemente in den mannigfaltigen musikalischen Gebilden dieser Periode und wies auf die entscheidenden Einflüsse der venetianischen wie auch neapolitanischen Oper auf die älteren Konzertwerke hin. Sodann wurden die *Concerti grossi* von Georg Muffat als des ersten deutschen Komponisten solcher Werke einer Erörterung unterzogen, wobei auch Streiflichter auf die verwandten Schöpfungen Corelli's geworfen wurden.

Oswald Koller.

### Neue Mitglieder.

Blumenfeldt, Komponist, St. Petersburg, Gafski Per. 4 Quart. 10.  
 Bulitch, Prof. Dr., St. Perkierai (Finnl. Bahn) Gut Kaukiorwi.  
 Janows, M. W., Konzertsängerin, Zarskoje Selo, Weljowskaja Str. 3.  
 Jastrebzew, St. Petersburg, Wassil. Ostrow 5 Lin. 34.  
 Martinoff, N. G., Musikverleger, St. Petersburg, Alexandriner Platz 5.  
 Rosell, Prof. I. F., St. Petersburg, Janiskaja Str. 22 Qu. 8.  
 Schimkewitsch, I., St. Petersburg, Warschauer Bahnhof.  
 Timofejew, Gr. Nic., Musikschriftsteller, Zarskoje Selo, Weljowskaja Str. 3.  
 Vortisch, Dr. René, Frankfurt a. M., Altkönigstr. 5.  
 Universitäts-Bibliothek, Königliche, Kiel.  
 Zarembo, Rechtsanwalt, St. Petersburg, Kirotschnaja 34.

### Änderungen der Mitglieder-Liste.

Schering, Dr. Arnold, Leipzig, Thomasiusstr. 23. III.  
 Staiger, Rob., stud. phil., jetzt Charlottenburg, Wilmersdorferstraße 12. III 1.  
 Stoel, C. F., früher Amsterdam, jetzt Laag-Soeren (Gelderland, Niederlande).

1) Von dem Bericht kann abgesehen werden, da der Vortrag in einem der nächsten Hefte der Zeitschrift zum Abdruck gelangen wird. Die Redaktion.

Ausgegeben Anfang August 1905.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Henß, Leipzig, Czermaks Garten 16.  
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

# ZEITSCHRIFT

DER

## INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 12.

Sechster Jahrgang.

1905.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 M. Anzeigen 25  $\mathfrak{g}$  für die 2 gespaltene Petitzeile. Beilagen 15 M.

### Die alte Choralpassion in der Gegenwart.

Es dürfte nicht allgem. bekannt sein, daß sich die alte kirchliche Sitte, in der Charwoche die Passionsgeschichte in einfachster musikalischer Form, d. i. im Akzentton, aufzuführen, bis in die Gegenwart erhalten hat. Als einer der Letzten berichtet uns Carl Loewe in seiner Autobiographie<sup>1)</sup> von solchen Auführungen. Er fand (S. 6) die Art, wie unter seines Vaters Leitung in der Löhjüner Kirche »das Leiden und Sterben unseres Heilands« der Gemeinde musikalisch vorgeführt wurde, so »originell«, daß er es der Mühe wert hält, einige Einzelheiten seiner Jugenderinnerung kurz anzugehen. Danach wurde der im Löhjüner Gesangbuch als Anhang gedruckte Passionstext (nach welchem Evangelisten sagt Loewe nicht) mit verteilten Rollen gesungen, und zwar nicht nach Noten, sondern »jeder Sänger mußte . . . die ihm übertragene Person selbst in Musik setzen (Loewe sang die Magd). Natürlich mußte alles im kirchlichen Sinne aufgefaßt sein und näherte sich ungefähr der Ausdrucksweise der katholisch-liturgischen Responsorien«. (Man sieht, daß Loewe die Bedeutung der Choralpassion als musikgeschichtliches Faktum nicht einmal ahnt.) Bemerkenswert ist die Folgerung Loewe's, daß der musikalische Sinn tief im innersten Wesen der Bewohner der Provinz Sachsen wurzeln müsse, weil die »eigentümlichen« Charfreitagsaufführungen hier überhaupt möglich gewesen wären. In Pommern (bekanntlich amtierte Loewe lange Zeit in Stettin) würde man ihn gar nicht verstanden haben, schließt er, wenn er dort von seinen Schülern etwas Ähnliches verlangt hätte. Leider berichtet Loewe nicht, ob die Chöre, die sogenannten *turbæ*, ein- oder mehrstimmig gesungen wurden. — Auf die jüngste Nachricht über die Choralpassion weist Kade<sup>2)</sup> hin; sie befindet sich im 1886er Osterprogramm des Henneberg'schen Gymnasiums zu Schlensingen, und zwar in den Ausführungen des Direktors Schmieder »über das Singen der Passion im Gottesdienste«. Danach wurde eine Matthäuspassion alljährlich am Charfreitag in dem Harzdorfe Wippra psalmodierend gesungen (die Einleitung »des Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi nach dem heiligen Matthäo« vierstimmig und die Frage: »Herr bin ich?« nacheinander vom Diskant, Alt, Baß, Tenor, sodann die Stimmen vereinigt. 21 Choralverse sind in das Ganze eingeflochten).

1) Für die Öffentlichkeit bearbeitet und 1870 herausgegeben von K. H. Bitter.

2) Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631. Gütersloh 1893. S. 176 f.

Durch eine Zeitungsnotiz im April dieses Jahres aufmerksam gemacht, begab ich mich am letzten Charfreitag nach dem Dorfe Bornstedt bei Eisleben und hörte zu meiner Überraschung eine ähnliche Passionsaufführung wie die eben beschriebenen. Die Choralpassion ist also auch heute noch nicht ausgestorben<sup>1)</sup>.

Bisher ließ sich nicht feststellen, seit wann diese Aufführungen, bei denen ausschließlich Gemeindemitglieder mitwirken, stattfinden. Die Einwohner Bornstedts betrachten sie als einen alten Brauch, und führen dafür insbesondere den Umstand an, daß die einzelnen »Rollen« meist vom Vater auf den Sohn vererbt werden, also in der Familie bleiben. Die musikalische Beschaffenheit dieser Passionsrezitation<sup>2)</sup> schließt es nicht ganz aus, ihre Entstehung ins 13. Jahrhundert zu verlegen, also in eine Zeit, in der nach Kienle (Choralschule I) die Passionslektionen (mit verteilten Rollen) überhaupt erst gebräuchlich wurden<sup>3)</sup>. Zudem wird die (jetzt durch einen Neubau auf anderem Platze im Orte ersetzte) Pfarrkirche zu Bornstede (dem hentigen Bornstedt) urkundlich zuerst im Jahre 1216 erwähnt<sup>4)</sup>. Daß die Aufführungen sich bis in die Gegenwart erhalten haben, scheint im wesentlichen das Verdienst eines Ortseingesessenen zu sein, der um 1865, als der Fortbestand des schönen Branchs fraglich wurde, ein kleines Legat stiftete, aus welchem Kantor und Soliloquenten kleine Geldbeträge (oder eine Mahlzeit) erhielten.

Die Bornstedter Passion ist die nach Matthäus. Der Evangelientext befindet sich als Oktavheft gedruckt in den Händen der Gemeindemitglieder<sup>5)</sup>. Eine vollständige Niederschrift in Noten scheint nicht mehr zu existieren. Alle Mitwirkenden singen nach dem Text ohne Noten, während der begleitende Organist<sup>6)</sup> einige Blätter mit Stichworten und Stichnoten, von denen erstere überwiegen, als Gedächtnishilfe vor sich hat. Vollständig aufgezeichnet (Handschrift aus allerneuester Zeit) sind dagegen die Weisen der *turbae*; diese werden von allen Sängern, und zwar *unisono* gesungen, zweistimmig singt z. T. nur ein Chor kleiner Schulmädchen, dem die Rollen der beiden Mägdle und des Weibes Pilati übertragen sind. Diese Zweistimmigkeit ergibt sich aber auf den ersten Blick als eine Zutat aus neuer, sogar neuester Zeit. Das gleiche ist von der Harmonisierung zu sagen, die lediglich als »Begleitung«<sup>6)</sup> der Einzelreden und *turbae* versucht worden ist. — Die wichtigste Zutat zu der ursprünglichen Form der Passion scheint mir die Einfügung von 20 Choral-

1) Herr Pastor Jacob-Wippra teilte mir auf meine Anfrage freundlichst mit, daß die Passionsaufführungen in Wippra ebenfalls fortbestehen. Wegen Raummangels behalte ich mir einen Bericht über diese Passion für später vor.

2) Das vorhandene spärliche Aufführungsmaterial und einige Details verdanke ich Herrn Kantor Pabst-Bornstedt.

3) Cf. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II, 1, S. 4. (3. Aufl. 1905.)

4) Nach gütiger Mitteilung des Herrn Prof. Dr. Grössler-Eisleben, des verdienstvollen Kenners und Erforschers mansfeldischer Geschichte.

5) Die erhaltenen ältesten Exemplare sind in Eisleben 1838 »zum Druck befördert von Johann Wilhelm Winnen, ehemaligen Cantor zu Eisleben«. In den 50er Jahren erfolgte ein Neudruck. Herr Pastor Jordan-Eisleben stellte dankenswerterweise fest, daß Winne 1694—1742 Quartus am Gymnasium und Kantor an St. Andrae war.

6) Die »Begleitung« des Organisten besteht nur im gelegentlichen Anschlagen von Akkorden und hat — namentlich bei den *turbae* — lediglich den Zweck, die Tonhöhe (*D-dur*) zu halten. Die nachher erwähnten Choräle der Gemeinde spielt der Organist natürlich mit.



stroph<sup>1)</sup>, die von der Gemeinde zu singen sind, auch die *gratiarum actio* erscheint als (21.) Choralstrophe. (Nun ich danke dir von Herzen, Jesu, für gesamte Not.) Ich werde darauf zurückkommen.

Die Aufführung findet zwar nicht im Gottesdienst statt, wird jedoch vom Ortsgeistlichen eingeleitet und mit Gebet und Segen geschlossen: Die von mir gehörte endete übrigens bereits an der Stelle »... und wälzete einen großen Stein vor die Türe des Grabes und ging davon«, trotzdem der gedruckte Text bis »... und versiegelten den Stein« reicht.

Die Tonzeilen der Soliloquenten unterscheiden sich bekanntlich in den meisten Fällen nur durch das Melisma am Schlusse. Die Sänger der Bornstedter Passion, namentlich der Evangelist, bedienen sich aber noch einiger Verzierungen beim Vortrag (in der Hauptsache kurzer Vorschläge), so daß die ursprüngliche (gregorianische) Tonreihe mehr oder weniger umgebildet erscheint.

Nach der Ausführung notiert, haben die einzelnen Tonzeilen folgende Formen.


Evangelist. 

Die Wendung bis zum Taktstrich wird bei jedem Satze bis zu einem Komma gesungen, die andere bei jedesmaligem Satzschluß. — Einen Septimensprung finden wir bei der (einzigen) Tonzeile Jesu, die, nebenbei bemerkt, große Steigerung beim Vortrag ermöglicht.

Jesu. 

Ihr wisset, daß nach zweien Tagen.... und des Menschen Sohn ..... gekreuziget werde.

Petrus und Judas sangen merkwürdigerweise ein und dieselbe Phrase:

(Petrus.) 

Caiphas. 

Pilatus bedient sich abwechselnd folgender beiden Reihen:

Pilatus. 

und 

<sup>1)</sup> Daß die Bezeichnung »Choralpassion« nicht hiervon abzuleiten ist, wird als bekannt vorausgesetzt.

Das Eli sang Jesus auf seine (oben zitierte) gewöhnliche Zeile, der die Übersetzung singende Evangelist zeichnete diese aber durch eine besondere melodische Linie aus. Sie lautet:



Ebenso bescheiden wie die Phrasen der Soliloquenten erwies sich das thematische Material der *turbæ*, dessen größter Teil gleich im *Introitus* erscheint.



Der erste Teil davon kommt stets auf (Chor-)Stellen, wie z. B.: »Er hat gesagt«. Der Mittelteil bringt Satzteile, während der dritte auf kürzere Stellen und Schlußteile gesungen wird. Nur ein einziges Mal hat eine *turba*, wenn man von dem Ruf



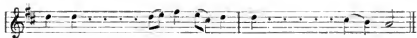
absieht, ihren eigenen Ausdruck, nämlich:



Das ist entschieden kein Akzentton mehr. — Wenn ich nun noch die (zweimalige) Frage der Apostel:



anführe und die Melodie der beiden, nacheinander auftretenden Mägde:



deren Tonreihe sich auch das Weib des Pilatus bedient, so ist, abgesehen von den Chorälen, das musikalische Material der Bornstedter Passion erschöpft.

Der Autor ihrer Fassung ist unbekannt und mit ihm die Zeit ihrer Entstehung; für jeden mit der Geschichte der Passionsrezitation auch nur einigermaßen Vertranten dürfte dies nichts Ungewöhnliches sein. Immerhin läßt der Charakter der Bornstedter Passion einen wenigstens annähernden Rückschluß auf ihre Entstehungszeit zu.

Die Zeile des Evangelisten finden wir (natürlich unverziert) sowohl in der Matthäuspassion von Mancinus (1620)<sup>1)</sup> wie im Passionston Luther's<sup>2)</sup> und in der Walther'schen Matthäuspassion (1530)<sup>3)</sup>; auch die des Petrus läßt sich, sobald das (verzierende) *c* in der ersten Hälfte weggelassen wird, ohne Schwierigkeit bei Walther erkennen, aber die Jesuszeile vermag ich his jetzt nicht nachzuweisen. Abgesehen von der Septime, die wohl als freie Verzierung angesehen werden darf, finden wir das Melisma am Schlusse aller Reden Jesu in den genannten Passionen als Schluß der Judaszeile. Wahrscheinlich liegt hier ein im Laufe der Zeit zur Überlieferung gewordenes Versehen der Bornstedter Passionssänger vor, wodurch der Judasakzent auf den Vertreter der Christusrolle überging. Oder aber es geschah dies der Einfachheit halber, weil — nach Walther und Mancinus zu urteilen — es vermutlich mehrere und deshalb schwerer zu behaltende Jesuszeilen gegeben hat. Judas sang daher ebenso wie Petrus. Zudem hatten ja in frühester Zeit durchaus nicht alle Personen ihren eignen Akzent<sup>4)</sup>. Schließlich wird man nicht fehl gehen in der Annahme, daß die sicherlich auch in Bornstedt zur Regel gewordene Tradition von Mund zu Mund vieles abgeschliffen und gemodelt hat und auf diese Weise jeder Ort his zu einem gewissen Grade seine eigne Passion erhielt. Nichts Unbekanntes hieten, abgesehen von den Oktavsprüngen, die ebenfalls als Verzierungen angesehen werden können, die Zeilen des Caiphas und Pilatus, desgleichen die übrigen kurzen Ausrufe. Aus der Melodie des Evangelisten auf »Mein Gott« erkennt man uns schwer den ersten Teil jenes Konzents, den das Eli bei Mancinus und Walther zeigt. Schaltet man das *e* der Sexte *g—e* aus (als Verzierung), so läßt sich auch die zweite Hälfte auf Walther zurückführen. Die *turbac* he-wahren jene Akzente, die Kade a. a. O. S. 3 anführt, ziemlich rein. Wohl gab es einstimmige *turbac*, z. B. bei Lossius (1570) und Ludecus (1588)<sup>5)</sup>, aber sie hlichen in der Minderzahl. Sowohl Walther wie die 1590 in Wittenberg bei Welack gedruckte deutsche Matthäuspassion<sup>6)</sup> setzen die *turbac* vierstimmig, Note gegen Note. Die dürftige Melodik der Bornstedter *turbac* ähnelt diesen und läßt mich vermuten, daß sie ursprünglich vierstimmig

1) Abgedruckt bei Schöberlein, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeinde-gesanges. Bd. 2b, S. 362 ff.

2) Cf. Kretschmar, a. a. O. S. 9.

3) Abgedruckt bei Kade, a. a. O. S. 274 ff.

4) Kade, a. a. O. S. 1 u. 2.

5) Kretschmar, a. a. O. S. 9.

6) Berlin, Kgl. Bibliothek. Dieser Passion liegt die Walther'sche zugrunde, was auch Kade schon betont.

waren, diese Vierstimmigkeit aber ebenso verloren gegangen ist, wie eine auch nur einigermaßen konsequente Beobachtung der im Akzent doch scharf ausgeprägten Interpunktion. Ich glaube, man könnte die Entstehung der Bornstedter Passion in Luther's Zeit verlegen, also Walther's Passion von 1530 als die erste Form annehmen, doch steht dieser Annahme nicht nur der Charakter der Magdakente entgegen, sondern vor allem die nicht gregorianische Quelle entstammende *turba*: »ich kann den Tempel Gottes abbrechen usw.«, die ihr Urbild zweifellos in derselben Stelle der Matthäuspassion von Melchior Vulpus (1613) hat<sup>1)</sup>.

Wann die Einfügung der 21 Choralstrophen geschehen ist, muß wegen Mangels an Daten noch unentschieden bleiben, ebenso die Frage, ob die Verzierungen auf italienischen Einfluß zurückzuführen sind oder nicht. Ich will nur noch darauf hinweisen, daß Kade im Grimmaer Manuskript der Walther'schen Matthäuspassion ebenfalls 21 Choralstrophen eingelegt fand, und auf Grund der Lebenszeit der betreffenden Liederdichter feststellte, daß die Einfügung dieser »lyrisch-metrischen«, für die Beteiligung der Gemeinde bestimmten Einlagen frühestens bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts zu setzen ist. Die Einlagen befinden sich jedoch an anderen Stellen als in der Bornstedter Passion. Da nun auch die Wippraer Passion, die mir leider noch nicht zugänglich war, nach Schmieder 21 Choralstrophen aufweist, und Kade, (der diese Passion nicht sah), aus der Beschreibung der Ausführung des: »Herr hin ich« auf Walther's Passion in Keuchenthal's Fassung (1573) schließt, so kann man wohl mit einiger Berechtigung zu dem Schluß kommen, daß die Bornstedter Passion eine Bearbeitung der Walther'schen ist und ihre heutige Fassung nach 1613 (wegen der einen *turba* aus Vulpus) erhielt, sehr wahrscheinlich aber (natürlich mit einigen Abweichungen) schon im 16. Jahrhundert in Bornstedt üblich war. Ein einwandfreier Beweis ist jedoch zurzeit nicht zu führen.

Wie ich in Erfahrung brachte, haben bis vor kurzem auch in den Dörfern Blaukenheim und Holdenstedt ähnliche (nicht die gleichen) Aufführungen stattgefunden; ich hoffe auf Grund einer eingehenden Nachforschung nach den bisher nicht gefundenen Materialien dieser Passionen noch einige statistische Angaben machen zu können. Eine Umfrage wird manches Wissenswerte ergeben.

Alle diejenigen aber, denen eine Reform der Gestaltung unseres Gottesdienstes am Herzen liegt, mögen an der Choralpassion nicht vorüber gehen. Ich habe mich in jener Bornstedter Aufführung selbst überzeugt, wie unmittelbar das Bibelwort in solcher auch den kleinsten Gemeinden möglichen Form wirkt!

Berlin.

Max Schneider.

1) Die Stelle druckt Kade, a. a. O. S. 234 ab. Im übrigen zeigen Vulpus und die Bornstedter Passion keine Übereinstimmung.

## English Folk-Song.

The word "Folk-Song" has been used so loosely and inaccurately that it is well to define at the outset what is that song which English collectors are struggling to preserve before it is lost for ever. It is not the genteel "Phoebe and Colin" song of the eighteenth century, equally florid and tasteless in words and music; nor the insincere pseudo-Scotch and pseudo-Irish song manufactured by the hundreds in the seventeenth and eighteenth centuries by English musicians. English collectors are trying to save a class of Traditional Ballads that practically defy all research when attempt is made to trace their origin; a class of Ballads that are a strange survival of the art of those roving mediaeval minstrels suppressed by the Act of 1597 (39 Eliz. c. 3).

The word "hallet", commonly used in olden days, and used still by our country people, in itself points back to a time when the singer danced as he sang. The words of these ballads deal mainly with the homely occupations and trades of town or country life, or form a long narrative of adventure; and to trace them one must go to the ballad-sheet or broadside. Every day still there issue from the press of certain printers countless flimsy sheets of paper, which are the lineal descendants of those hallad-sheets which Antolycus of the "Winter's Tale" hawked about, and which pedlars, ever since printing began, have disseminated throughout the country, carrying them in a leathern scroll still technically known as a "ballad-hible". Fifty years ago every large town had its printer of broadsides. In the early years of the nineteenth century the celebrated broadside printer Catnach paid men to collect, at half-a-crown a-piece, the old hallads sung in taverns and country places. These he published, and so naive are some of the originals that they are barely to be distinguished from the parodies afterwards made of them, and sung by comedians in the embryo music-hall of eighty years ago; but he has saved many a genuine ballad of the people in this way. Going farther back, through the broadsides of the eighteenth and seventeenth centuries, to the earliest black-letter ballad sheets in our museums, one finds given on these, words sung still to-day by illiterate peasants. The versions of the old songs vary astonishingly. The earliest are so corrupted, and have such gaps in the text, that they were obviously not only old, but orally transmitted at the time of first printing. Going farther back still, one finds the plots of these same hallads being used by a Chaucer, or a Boccaccio; and they, as is well known, drew upon ancient folk-story for their inspiration. Thus from the flimsy, and indeed foolish, hallad-sheet of to-day one may trace our song back through long centuries, to lose it at last in mere conjecture.

But what of the tunes to which these unpolished words are sung? Their origin is a mystery, and a beautiful one. Search may be made through song-books of the last three centuries, through hallad-operas and Vauxhall-ditties, through D'Urfey and Playford, and then through the earliest collections of music; and though one may once and again meet with something of the folk-tune kind that still survives in traditional form, yet this happens but very rarely, and hardly ever in the case of our most characteristic, most beautiful, and seemingly oldest traditional airs. An Essex shepherd, when

asked recently how he got his music, said, "If we can get hold of the words God Almighty sends us the tunes". The pure English folk-tune is exceedingly simple in construction; often it is but eight bars long. Its subjects are repeated with artless economy. Yet it has perhaps the most beautiful, original, and varied cadences to be found in music; and the melody frequently moves in superb curves. It is purely diatonic, and is often purely modal. Indeed the most characteristic English folk-tune is more closely allied to the plain song of the Office Book or Gradual than to any other form of music. That these ancient modes, called rather misleadingly "Church Modes", should have survived, should indeed flourish still amongst the people, is a fact that might well repay study from a psychological point of view alone.

In the task of collecting folk-songs, England proper is a century behind the Buntings, Moores and Burnses of the sister-kingdoms, yet she has still at this moment a rich harvest of pure, noble melody, which has moreover escaped the sickle of the Procrustean poet and musician of the late Georgian period; a harvest which we may save if we choose, and which offers a natural basis for our national musical education. And surely we must build upon the healthy artistic instincts of our people, should we hope for the coming of another Purcell, and should we wish to train our growing generations to reject of themselves the enervating slow poison dished up so attractively for them by vulgar caterers in the art, literature, and popular amusements of to-day.

In 1822 the first collection of traditional English music was published, in the form of eight carols collected in the West of England, by Davies Gilbert. In 1833 appeared Sandys' book of "Carols Ancient and Modern", including a few collected by himself, also in the West of England. And in 1843 was printed, for private circulation only, the first serious collection of English traditional songs that we possess. These were collected by my uncle, the Rev. John Broadwood, in Sussex, where for many years he lived in close touch with the people both as parson and squire. They were published some years ago as "Sussex songs" with fresh accompaniments, and with additions from my collection. Since 1843, and more especially within the last twenty years, collections too many and too well-known to be named here have been made and published. Increasing interest in the subject is proved by the formation of the English Folk-Song Society in 1898, and of the Irish Folk-Song Society in 1903. At this moment there are more serious and capable collectors than ever before; but we need very many more. And we would persuade musical people that in the workhouses, hospitals, dock-yards, and smithies of crowded towns there are as good singers to be found as in country places.

To conclude, I give the tune and words of a singular carol belonging to Sussex or Surrey, called "King Pharim": —

King Pha - rim sat a - mus - ing, a - mus - ing all a  
lone. There came a bless-ed Sa - viour, and all to him unknown.

"Say, where did you come from, good man, Oh, where do you then pass?"  
 "It is out of the Land of Egypt Between an ox and and ass."  
 "Oh, if you come out of Egypt, man, One thing I ween thou know'st,  
 Was Jesus sprung from Mary And from the Holy Ghost?  
 For if this is true, is true, good man, That you've been telling to me,  
 Make the roasted cock to crow three times In the dish where we it see".  
 Oh, it's straight away the cock did rise All feathered to your own hand,  
 Three times the roasted cock did crow On the place where they did stand.  
 Joseph, Jesus and Mary, Were travelling for the West,  
 When Mary grew a-tired She might sit down and rest.  
 They travelled further and further, The weather being so warm,  
 Till they came unto some husbandman A-sowing of his corn.  
 "Come husbandman", cried Jesus, "Throw all thy seed away,  
 And earry homo your ripened corn That you've been sowing this day!  
 For to keep your wife and family From sorrow, grief, and pain,  
 And keep Christ in your remembrance Till the time comes round again."

These words deal with incidents to be found in the Apocryphal Gospels and in the earliest Christian legends of Europe. In the British Museum there is, in a manuscript 500 years old, a carol on the subject of the roasted cock crowing to convert King Herod regarding the birth of a Christ. But it is not the same as this "King Pbarim" carol, which at present seems to be unique.

London.

Lucy E. Broadwood.

## Alte Studentenmusik in Halle a. S.<sup>1)</sup>

Mit der in jüngster Zeit erfolgten Neu belebung der Studentenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts ist dem deutschen Volke ein kostbares Stück Haus- und Gesellschaftsmusik wiedergeschenkt worden. Daß diese Kunst nicht bloß einen historischen, sondern einen ebenso bedeutenden ästhetischen Wert besitzt, ist von den Herausgebern nach Gebühr betont und auch von den Fachleuten richtig gewürdigt worden. Aber wenn diese Schätze nicht das Schicksal so mancher »Ausgrabung« teilen sollen, die nach kurzer Frist wieder im Dunkel der Bibliotheken verschwunden ist, so müssen sie hinaus in das belle Tageslicht des modernen Kunstlebens, hinaus vor das Publikum der Laien, um hier die Feuerprobe ihrer Wirkungsfähigkeit zu bestehen.

Es ist eine sehr erfreuliche Tatsache, daß hier einmal die Initiative zur praktischen Wiederbelebung älterer Kunst aus den Reihen der praktischen Musiker hervorgegangen ist, und daß zugleich die Ausführenden die Nachfolger derjenigen waren, für welche jene alte Studentenmusik geschrieben wurde. Die Studenten selbst beginnen sich wieder auf ihr altes musikalisches Erbgut zu besinnen. Nachdem bereits an verschiedenen Universitäten Ansätze zu einem Vorgehen nach dieser Richtung hin voransgegangen waren,

1) Vgl. auch den kurzen Bericht im letzten Heft der Zeitschrift, S. 471. Der vorliegende Artikel wird durch die Wichtigkeit der ganzen Angelegenheit nahe gelegt. Erfordert deshalb keine nähere Begründung. Die Red.

hat sich in letzter Zeit in Halle a. S. der studentische Gesangsverein *Fridericiana* systematisch der Vorführung alter Studentenmusik zugewandt. Das Hauptverdienst dabei gebührt seinem neuen Dirigenten, dem Kgl. Musikdirektor Otto Richter aus Eisleben. Ihm ist nicht allein die feinsinnige Auswahl der Gesänge, von denen er einige selbst in Partitur gesetzt hat, zu verdanken, sondern auch der frische, belebende Zug, der sämtliche Vorträge durchwehte. Wer seiner Sängerschar so neue und hohe Ziele steckt, der muß selbst eine Persönlichkeit sein, die den Funken der Begeisterung in den jugendlichen Herzen zu entzünden und die eigenen Ideale auf die Mitwirkenden zu übertragen versteht. Diese Eigenschaften besitzt Musikdirektor Richter in vollstem Maße. Wer die hegeisterste Freude und stolze Genugtuung auf den jugendlichen Gesichtern glänzen sah, der erkannte sofort, daß hier der richtige Maun an der richtigen Stelle stand.

Das Programm des Winterkonzertes ist an dieser Stelle bereits besprochen und gewürdigt worden (s. Zeitschrift der IMG. VI, 7. 291f.). Es wäre zu wünschen, daß der Verein die Werke Adam Krieger's auch fernerhin im Auge behielte, die ja in der Neuausgabe nunmehr so hequem zu erreichen sind. Daß Ad. Krieger, dieser geniale Meister, endlich zu seinem verdienten Rechte komme, dafür zu sorgen ist eine der vornehmsten Pflichten nicht allein der Gesangsvereine, sondern auch der Universitätskollegien. Handelt es sich doch hier nicht allein um eine musikalische, sondern auch um eine literarische Größe und damit um eine sehr wichtige Ergänzung der literarhistorischen Forschung.

Das Sommerkonzert der *Fridericiana* war dem Volks- und Studentenlied in gleichem Maße gewidmet und brachte außerdem noch zwei Proben alter Instrumentalmusik. Es setzte sich aus folgenden Stücken zusammen:

1. Altenglischer Kanon »*sume is icumen in*«. 2. An Frau Minne von Fürst Wizlav (1250—1325). Harmonisiert von Will. Stade, für Männerchor eingerichtet von O. Richter. 3. 3 Volkslieder aus der Locheimer Handschrift in der Bearbeitung von Roh. Franz und W. Tappert. 4. Suite für Blasinstrumente (4stimmig) von Paul Peurl. 5. Zwei Volkslieder: »In stiller Nacht« von Brahms-Hegar und »Der liebste Buhle den ich han« und »Nürnbergisch Quodlibet« aus ca. 1650, eingerichtet von O. Richter. 6. Volkslieder verschiedener Nationen. 7. *Paduana*, 5stimmig (C-moll) aus der Studentenmusik von Joh. Rosenmüller.

Mit der Vorführung des Nürnberghischen *Quodlibets* hat sich die *Fridericiana* ein großes Verdienst erworben, denn das Stück ist nicht allein wegen der kunstvollen Kombination verschiedener Melodien von Interesse, sondern auch deshalb, weil es alte Ausruf- und Straßenmelodien verwendet. Die Sphäre der Straßenhändler wird denn auch das ganze Stück hindurch festgehalten und verleiht ihm dadurch eine gewisse Einheit, die in wohlthuendem Gegensatz zu dem blühenden Unsinn anderer derartiger Stücke steht. Hoffentlich bekommen wir von den *Fridericianern* auch noch das eine oder andere Stück aus dem Augsburger Tafelkonfekt zu hören.

Die Musikwissenschaft kann derartige Bestrebungen, wie sie die Hallenser Sängerschaft als die erste systematisch verfolgt, nur mit Freuden begrüßen und unterstützen. Handelt es sich doch dabei um die Wiederanknüpfung der alten, innigen Beziehungen zwischen der deutschen Studentenschaft und dem deutschen Liede. Der Studentengesang hat während des verfloßenen Jahrhunderts viel von seiner charakteristischen Physiognomie verloren, er hat



sich in seiner Eigenart dem nivellierenden Einfluß des landläufigen Männerchores gegenüber nur schwer zu hehaupten vermocht, und damit ist eines der eigentümlichsten Stücke deutschen Kulturlebens stark in den Hintergrund gedrängt worden. Der Erfolg der Hallenser aber hat gezeigt, daß die Studentenschaft die Fühlung mit ihrem altangestammten Erbe noch nicht verloren hat.

Daß die Wiederbelebnng der alten Studentenmusik zunächst im Konzertsale erfolgte, erscheint angemessen und in gewissem Sinne sogar notwendig, insofern nämlich gerade bei solchen ersten Versuchen die Gewinnung des Interesses weiterer Laienkreise für die Ausführenden einen wertvollen Rückhalt bietet. Aber wir dürfen dabei doch nicht vergessen, daß diese ganze Gattung ursprünglich der Kneipe, dem internen Kreise der Studenten selbst angehört. Vergleicht man die durchschnittliche Qualität des modernen Kneipgesanges mit den Leistungen früherer Jahrhunderte, so neigt sich das Zünglein der Wage stark zu Ungunsten des heutigen Kneiplebens. Wo sind vollends jene köstlichen »Musikdramen« der Studentenschaft hingekommen, denen selbst ein Seb. Bach seine Feder lieh? Nur vereinzelte studentische Weihnachtsoperetten beweisen, daß die alte Lust der akademischen Jugend an selbständiger musikalischer Betätigung noch nicht erloschen ist.

Mag man also immerhin zunächst die Berechtigung von Konzertaufführungen voll anerkennen, so muß doch stets im Auge behalten werden, daß jene Kunst von Hause aus nicht in den Konzertsaal gehört, sondern in die Sphäre der studentischen Haus- und Gesellschaftsmusik. Studenten sind es gewesen, die uns unser deutsches Lied geschenkt, die es auch späterhin mit kräftiger Hand aus so mancher Krise gerettet haben. Gelingt es, an der Hand der älteren Muster die alte frohe Liederlust in ihrem vollen Umfange wieder zu entfachen, so sind wenigstens nach dieser einen Richtung hin die Beziehungen wiederhergestellt, welche die Tonkunst in früheren Zeiten mit unserem Volks- und Kulturleben so eng verknüpften, und die in späterer Zeit, nicht zum Vorteil unseres Kunstlebens, eine stetige Lockerung erfahren haben.

Der akademischen Jugend gegenüber ist ein gutes Stück Optimismus jederzeit wohl am Platze. Und so wäre denn die Hoffnung nicht allzu kühn, daß die Kunst der Vorfahren, wenn sie den heutigen Kommilitonen in Fleisch und Blut übergegangen ist, die Lust zur Nachahmung weckt und neben dem alten einen neuen Studentenliederfrühling hervorzaubert. Warum sollte die jetzige Generation an musikalischer Fähigkeit hinter der älteren zurückstehen? Das Beispiel der Fridericianer zeigt, daß die Liebe zur Sache vorhanden ist. Warum sollte sich nicht bei steigender Vertrantheit mit der alten Kunst im Laufe der Zeit in den dafür befähigten Köpfen der *ἔρως* zu eigenem künstlerischem Schaffen regen? Der Gewinn wäre eine kostbare Bereicherung unserer volkstümlichen Kunst.

Halle a. S.

Hermann Abert.

## Noch einmal: Rezon's Rondelet in Stainer's „Dufay“.

Hugo Riemann machte S. 466 ff. dieser Zeitschrift (»Zwei falsch gelöste Kanons in Stainer's »Dufay«) mit Recht auf die irrige Übertragung des rondoartig komponierten Virelais *O dolze compagno* von Dominicus de Ferraria bei Stainer, Dufay and his contemporaries S. 160 aufmerksam und ersetzt sie durch eine korrekte Lösung des Kanons, bei der der Tenor aus der Umkehrung des Cantus entsteht. Wenn Riemann aber weiter glaubt, auch in Rezon's 2stimmigem Doppelrondeau *Ce rondelet* und *Le dieu d'amours* (S. 185) liege ein Kanon versteckt und das Ganze sei 4stimmig aufzulösen mit kanonischem Eintritt der Melodien beider Stimmen nach einer Brevis, so ist dem keineswegs beizustimmen<sup>1)</sup>.

Es ist irrig, daß angesichts der Bezeichnung des Stückes als Rondelet eine mehr als 2stimmige Ausführung angenommen werden »muß«, daß die 2. Stimme nur eine leichte Variante der Hauptstimme ist, daß die 2. Stimme Fortsetzung der 1. ist, daß sie die 2. Textstrophe bringt, und daß die »Härten«, die die 4stimmige Auflösung im Gefolge hat, der Praxis des ausgehenden 14. Jahrhunderts durchaus entsprechen.

Vielmehr bezeichnet Rondelet die dichterische Form des Textes, von dem leider nur die beiden Refrains ohne die Textfortsetzungen in der Oxforder Handschrift erhalten sind, aber keine kanonische Musikform. Ferner ist die 2. Stimme eine Gegenstimme, meist in strenger Gegenbewegung, deren 1. und 2. Zeile, die auf den vorletzten Silben ihrer weiblichen Reime Taktmelismen haben, durch Stimmtausch mit der 1. Stimme entstehen, während die beiden Schlußzeilen streng rhythmisch deklamiert, fast ganz syllabisch, beide identisch kadenzierend, schnell zu Ende führen. Weiter ist der Text der 2. Stimme nicht die Fortsetzung, sondern ein gleichzeitig erklingender Antworttext; Wunsch und Gegenwunsch bildet musikalisch ein Ganzes. Da der Rondeaurefrain in jeder Strophe zweimal ganz und einmal halb wiederkehrt und diese erste Hälfte hier zweimal die gleiche Melodie mit Stimmtausch wiederholt, so kommen die Texte trotz ihrer genau gleichzeitigen, fast ganz syllabischen Deklamation doch im Verlauf des Ganzen gut zur Geltung, während die ständig in *f* kadenzierenden Melodien, deren erste Abschnitte bald von der einen, bald von der anderen Stimme gesungen erklingen, die lebhaften Wünsche des Textes aumutig und eindrucksvoll immer wieder zum gleichen Schluß zurückkehrend wiedergeben. Schließlich sind Zusammenklänge auf guten Taktteilen wie *F b f a* und zweimal *F a e f*, die bei vierstimmiger kanonischer Auflösung entstehen, keineswegs als der damaligen Praxis »durchaus entsprechend« zu bezeichnen (Synkopen oder Vorhalte liegen nicht vor). Übrigens sehe ich keinen Grund, sowohl Dominicus wie Rezon noch in das 14. Jahrhundert zu setzen, da die Überlieferung ihrer Werke diese als durchaus dem 15. Jahrhundert angehörig erscheinen läßt.

Der Takt des Doppelrondos ist  $\frac{6}{4}$ ; die beiden Achtsilber am Schluß haben je 2 Takte, die beiden Neunsilber am Anfang je 3, da bei ihnen an den Schlüssen eine in derartigen Fällen häufig vorkommende rhythmische Dehnung eintritt. Die wesentlich syllabische Deklamation verläuft im alten

1. Vgl. auch die Ausführungen C. Maclean's auf S. 507 dieses Heftes. Die Red.

1. Modus, hier in brevis und semibrevis geschrieben; während Riemann die brevis mit  $\text{♩}$  wiedergibt, scheint mir  $\text{♩}$  als brevis das beste Tonbild zu bieten.

Rezon, 2stimmiges Doppelrondeau.

a  
Ce ron-de-let je vous en-voy - - - -

b  
Le dieu d'a-mours si vous l'o - troy - - - -

b  
e pour con-so-la-ti-on de joy - - - -

a  
e et vous en dont par-fait-te joy - - - -

e en es-pe-ran-ce d'a-voir mieux cen que vous

e en a-crois-sant de bien en mieux en ce mois

de-si-res le mieux.

pre-sent gra-ci-eux.



Potsdam.

Friedrich Ludwig.

Der Einspruch des Herrn Dr. Fr. Ludwig gegen meine Deutung des Rondelet von Rezon ist wohl ein wenig allzuschneidig. Daß in dem Rondelet nur das Fragment eines Gedichts, nämlich der [Doppel-]Refrain eines eigentlichen Rondeau (der bekannten Form) vorliegt, ist nichts weniger als erwiesen. Daß »Rondelet« sich mit *Rondellus* (Radel, Rota) decken kann, für welchen Terminus die kanonische Faktur bereits im 13. Jahrhundert belegt ist (und zwar ohne die poetische Form des Refrain-Rondeau) liegt auf der Hand. Die höchst auffällige Geeignetheit der Melodie für kanonische Führung im kürzesten Abstände, aus welcher allein ich die Notwendigkeit neuer Lösungsversuche abgeleitet habe, ignoriert Ludwig gänzlich (außer den

2 von mir angedeuteten sind noch einige andere Lösungen möglich). Daß die von Ludwig reproduzierte Stainer'sche Lösung an sich einwandfrei ist, habe ich selbst betont; ich bezweifle nur, daß sie die Absicht des Komponisten voll verwirklicht. Harmoniefremde Noten auf die gute Zeit durch Stillstand auf derselben Stufe oder durch Ergreifen einer Wechselnote sind dem Ende des 14. Jahrhunderts nicht fremd, ich verweise z. B. auf das *Credo* in Machault's 4st. Messe:



Welcher Grad der Verkürzung der Werte in jedem Falle angebracht ist, läßt sich nicht apodiktisch entscheiden; mir scheint für das liebenswürdige Rondelet  passender als  zu sein. Meine Erklärung des großen Rhythmus der ersten beiden Zeilen als schwer-leicht-schwer (Taktordnung) halte ich für richtiger als die Ludwig's durch Schlußverschleppung. Übrigens genügt es mir, die Aufmerksamkeit auf das dem Sommerkanon verwandte Stück gelenkt zu haben.

Leipzig.

Hugo Riemann.

## Musikberichte.

**München.** Die diesjährigen Wagnerfestspiele im Prinzregententheater brachten den »Ringe«, »Tristan« und »Holländer« unter Mottl, die »Meistersinger« unter Nikisch. Begrüßenswert im Interesse der Stileinheitlichkeit war der Umstand, daß man möglichst von der Heranziehung von Gästen, soweit diese nicht unumgänglich notwendig waren, abgesehen hatte. Am eindrucksvollsten waren die Vorstellungen des »Siegfried« und »Tristan«, in denen das Orchester unter Mottl eine berückende Klangschönheit entfaltete, und auch die Vertreter der Hauptpartien (Knot als Siegfried und Tristan, Frau Pläichinger als Brünnhilde und Isolde, Feinhals als Wotan) Vollendetes boten. Weniger gelungen als die vorjährige Aufführung war die diesjährige des »Holländer«, in der die szenische Gestaltung der Schlußszene ebenso wie in »Rheingold« und »Götterdämmerung« immer noch ein ungelöstes Problem bleibt. Gänzlich zu verwerfen sind stillose Naturalismen wie in den »Meistersingern«, wo Sachs mit seinem Geklopfe Evchens und Walters Gesang stürzte. Auch musikalisch stand die zweite Meistersingeraufführung, zu der Nikisch wohl zu wenig Proben hatte, nicht ganz auf der Höhe (die erste Meistersingeraufführung unter Mottl zu hören, war dem Referenten unmöglich).

Edgar Istel.

**Paris.** Les derniers événements musicaux de l'année 1904-1905, à Paris, ont été les concours du Conservatoire, du prix de Rome et du prix Rubinstein. Les premiers ont eu lieu, contrairement à la coutume, non pas dans la salle du Conservatoire jugée trop petite, mais dans celle, beaucoup plus vaste, de l'Opéra-Comique, place Favart. Le seul avantage, et fort discuté, a été d'admettre à ces séances beau-

coup plus de spectateurs, et qui n'avaient pour la plupart aucun droit à y être conviés, et de permettre aux élèves qui se destinent au théâtre de montrer avec plus de relief leurs qualités et leurs défauts scéniques. Moins avantageuse a été pour plusieurs instrumentistes l'apparition sur la scène d'un théâtre comme l'Opéra-Comique, dont la salle n'est pas des plus propices au jugement d'instrumentistes solos. Parmi les lauréats des concours de chant se retrouvent presque tous les artistes que j'ai cités lors de l'exercice public du Conservatoire, et parmi les instrumentistes: MM. de Francmesnil, Dumesnil, Dupré, M<sup>lles</sup> Caffaret, Arnaud, A. Lamy, Veluard, Kastler (piano); MM. Saury, Bittar, Cantrelle et Bastide (violon), Macon (alto), Doucet et Jamin (violoncelle), Subtil (contrebasse), Joffroy et Laurent (flûte), Pontier (hautbois) Capelle, Moulin et Dubois (clarinette), Rogeau (basson), Coquelet et Hernoult (cor), Mager (piston), Jean Bernard (trompette), Rochut (trombone), Grandjany et M<sup>lles</sup> Lenars (harpe et harpe chromatique).

Les «prix de Rome» pour la musique ont été décernés par l'Académie des Beaux-Arts, réunie le 1<sup>er</sup> juillet, à MM. Victor Gallois (né à Douai, en 1880), Marcel Rousseau (né à Paris en 1882, fils de Samuel Rousseau, auquel il a succédé comme critique musical de l'Eclair), Philippe Gaubert (né à Cahors en 1879, flûtiste et second chef d'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire), et Charles Dumas (né à Paris en 1877).

Le Concours Rubinstein, qui n'avait, malgré son intérêt attiré que peu de monde à la salle Erard, s'est terminé par le triomphe de M. Wilhelm Backhaus, jeune pianiste allemand; le jury décerna en outre une mention honorable à M. Bruno Eisner, qui faillit partager le prix avec M. Backhaus; puis à MM. Zvirsky, Helberger, Kreutzer et Turcat. Il n'y eut pas de prix pour les compositeurs, mais seulement deux mentions honorables, décernées à MM. Brugnoli et Bartok.

M. Wilhelm Backhaus, couronné pour le piano, est né à Leipzig le 26 mars 1884; il y étudia, au Conservatoire, de 1894 à 1898, puis à Francfort-sur-Main, avec d'Albert (1899). En 1900, il partit pour l'Angleterre, où il participa à des concerts de Kubelik et de la Patti. A Paris, il s'était fait entendre avec Kubelik.

En province, l'habitude, ou mieux, la mode des représentations en plein air se poursuit chaque été, avec des alternatives de réussite et d'insuccès. Cette année, la «Théâtre de la Nature», à Cauterets, dans les Pyrénées, jouait *L'Arlesienne* et *Siegfried*. *Orange*, avait attiré l'attention de la «Société des Grandes Auditions», et sa présidente, M<sup>me</sup> Greffulbe, faisant appel à l'impresario Günzburg, de Monte-Carlo, y avait organisé, avec le concours de notre collègue de l'IMG., M. Astruc, des représentations des *Troyens à Carthage*, de Berlioz, du *Mefistofele* de Boïto, et du *Jules César* de Shakespeare, avec musique de scène de M. Gabriel Fauré. L'orchestre et les chœurs des Concerts-Colonne étaient dirigés par leur chef.

C'eût été une curieuse tentative de représenter dans leur intégrité, en deux séances, comme le fit souvent M. Mottl à Carlsruhe, les deux drames musicaux virgiliens. On ne l'a pas osé, et l'on s'est borné à reprendre les *Troyens à Carthage*, non seulement avec les coupures d'autrefois, mais encore avec la suppression presque totale du rôle d'Enée. Le mauvais temps et le terrible mistral en sont seuls la cause. Il est vrai. Un orage épouvantable qui s'abattit sur la région au jour même de la représentation, et faillit même l'empêcher, compromit à tel point la voix de M. Rousselière, que celui-ci dut renoncer à paraître dans le dernier acte. La représentation ainsi écourtée, ressembla plutôt à un concert: M<sup>me</sup> Litviane sauva cependant la soirée, avec sa vaillance ordinaire, et M. Plamondon fit bisser la cantilène à d'Iopas.

Représentée une trentaine de fois en 1863, reprise en 1892, sur la même scène du Théâtre-Lyrique, place du Cbâtelet, la seconde «journée» des *Troyens* ne fait encore partie ni du répertoire de l'Opéra ni de celui de l'Opéra-Comique. *La Prise de Troie*, jouée seule, une quinzaine de soirées, à l'Opéra, en 1899-1900, n'y a jamais reparu; il est doublement regrettable, qu'un essai de représentation des deux parties n'ait pas été tenté à Orange, et, d'autre part, que celle des *Troyens à Carthage*, dans le seul cadre digne d'eux, n'ait pas donné les résultats souhaités. Il est vrai que l'expérience

peut être tentée de nouveau et avec succès, — pourvu que le mistral ne vienne pas troubler la solennité, comme l'autre jour.

Le *Mefistofele* de Boïto, dont c'était la première audition intégrale en France, fut exécuté pour la première fois à Milan en 1868. C'est dire que l'intérêt musical qui s'attache à cette œuvre n'est peut-être pas des plus considérables. Quoiqu'il en soit, ce fut l'occasion d'entendre le merveilleux chanteur Chaliapine et Mme Cavaleri, qui s'est montrée une Marguerite charmante.

La troisième soirée, consacrée à Shakespeare, fut triomphale, et prouva une fois de plus que les chefs-d'œuvre shakespeareiens sont peut-être les seuls absolument à leur place dans le vaste cadre, sans décors, du vieux théâtre romain. Cependant, je suis tout-à-fait de l'avis de notre collègue Pierre Lalo, qui écrit dans *le Temps*: «On peut tenir pour assuré que fort peu de drames musicaux ont chance de convenir au Théâtre Antique; et les conditions nécessaires qu'ils doivent posséder peuvent se définir en peu de mots. Une action tragique simplement et profondément humaine, qui met à la scène ce qu'il y a d'éternel dans le cœur des hommes; une musique ordonnée par grandes lignes et par larges plans, des idées et des formes sonores, toujours amples, nettes et fortes, atteignant par les moyens les plus simples à l'émotion et à la beauté. Cette définition est exactement celle de la tragédie lyrique de Gluck: si la musique peut régner au théâtre d'Orange, c'est en Gluck seul qu'on doit avoir foi pour y fonder son empire.» Et en effet, la représentation d'*Orphée*, donnée il y a deux ans au Théâtre Antique, remporta le plus grand succès parmi toutes les œuvres, même dramatiques, qui y furent données l'été de 1903.

À Nîmes, dont les arènes sont deux fois plus spacieuses que l'amphithéâtre oranien, des représentations théâtrales ont été organisées. On avait choisi *Vénus et Adonis*, de M. Xavier Leroux, avec M<sup>me</sup> Héglon pour principale interprète, et *Amica* de M. Mascagni. Ces deux partitions étaient-elles bien appropriées au cadre immense des arènes? Toujours est-il que le succès n'a pas répondu à l'attente des organisateurs des représentations des 13 et 15 août dernier, et que la seconde, ne put être achevée . . . . faute de musiciens! La soirée se termina par une émeute comme on sait en faire dans le Midi, et particulièrement à Nîmes; le public, furieux que musiciens et choristes, ne pouvant être payés, se fussent déclarés en grève avant la représentation d'*Amica*, mit le feu à tout ce qu'il put trouver de combustible dans les arènes. Ce n'est qu'à grande peine que les décors et la scène purent échapper à l'incendie.

Peut-être tirera-t-on quelque moralité de ce violent incident et se persuadera-t-on que des représentations comme celles auxquelles on convie maintenant un peu partout le public, ne doivent être tentées qu'après une préparation suffisante, en vue d'une grande solennité locale ou régionale, susceptible d'attirer et d'intéresser réellement, non pas des archéologues, des lettrés ou des dilettantes, mais le peuple tout entier d'une province ou d'une nation.

J.-G. Prod'homme.

## Notizen.

**Bayreuth.** Die nächstjährigen Festspiele werden außer »Parsifal« die Werke »Tannhäuser«, »Der Ring des Nibelungen« und in völlig neuer Inszenierung »Tristan und Isolde« bringen.

**Berlin.** Die 12. Delegiertenversammlung des »Allgemeinen Deutschen Chorsänger-Verbandes« ist aus allen Teilen Deutschlands zahlreich besichtigt worden. Der Verband sucht in erster Linie den teilweise so überaus mißlichen wirtschaftlichen Verhältnissen der Chorsänger abzuwehren. Das Verlangen des Verbandes, diejenigen Theater, an denen keine Pensionskasse besteht, unter das Invaliditäts- und Altersversicherungsgesetz gestellt zu sehen, ist unbedingt gerechtfertigt.

Dr. Hugo Goldschmidt hat sein Amt als Leiter des Klindworth-Scharwenka-Konservatorium aufgegeben, um sich fortan ungestört seinen musikwissenschaftlichen Arbeiten widmen zu können.

**Bremen.** Die 21. Delegiertenversammlung des »Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes« beschäftigte sich in erster Linie mit der besonders in letzter Zeit viel erörterten Frage der unstatthaften Militärmusikkonkurrenz, die von dem Verband seit längerem mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln bekämpft wird.

**Jena.** Dr. Hugo Dinger, Privatdozent der Philosophie an der Universität, ist zum außerordentlichen Professor ernannt worden. Dinger ist der Verfasser des sehr bemerkenswerten Buches »Richard Wagners geistige Entwicklung«, das leider immer noch nicht über den ersten Teil gelangt ist.

**Leipzig.** Prof. Dr. Artur Seidl, der Dozent für Musikgeschichte am Leipziger kgl. Konservatorium hat, wie wir einer Zuschrift entnehmen, die Vorlesungen über Musikgeschichte auch auf die Gebiete Literatur und Ästhetik ausgedehnt. Ferner fanden einige Führungen durch das Leipziger Kunstmuseum (besonders Klinger's »Beethoven«) statt. Das letztere betrifft eine Neuerung, die sicher warm begrüßt werden darf, denn es kann nur nützlich sein, wenn angehende Musiker auch zu den Schweserkünsten der Musik wenigstens einige Beziehungen erhalten. Im übrigen werden aber einige Zweifel laut, ob nicht die Musikgeschichte durch das Kultivieren der Ästhetik (Seidl ist bekanntlich in erster Linie Ästhetiker) in den Hintergrund geschoben wird, da von einer Vermehrung der Stundenzahl nichts gemeldet wird. Solange die Musikästhetik auf keine positiveren Resultate wie his dahin zurückblicken darf und vor allem die Konservatoristen nicht über eine bessere allgemeine Bildung verfügen, die für ästhetische Fragen jeglicher Art Grundbedingung ist, wird man sehr gut tun, daran zu halten, den Zöglingen einen möglichst klaren Begriff von der Entwicklung der von ihnen studierten Kunst zu geben. Vorläufig können Musikgeschichte und Musikästhetik nur getrennt behandelt werden, vor allem für Konservatoristen, die für heide Gebiete auch kaum die notwendigen Vorkenntnisse mitbringen. A. H.

**London.** — The remarks<sup>1)</sup> in article at VI, 466 on transcription in "*Dufay and his Contemporaries*", page 60 (facsimile 8) are just, (though the title "3st. Krebskanon" is of course not in the original, and is now added; the distinguished transcribers had not the Machault example (J. Wolf, II, 40), then in 1898 available to help them, and they did not guess the real meaning of "dyapason piglia". The resulting satisfactory harmony, along with the words in the monitory text, show now that the double cancrizans was what was intended. When parts enter simultaneously ("sença demorare") round-fashion, the pieces are only by courtesy dignified with the title of canon; and Cancrizantia like this being very easy to make must have been early discovered. — As to the 2nd piece (page 185, facsimile 4), which the article says was "nicht richtig gelöst", a similar concession cannot be made. Donhtless it is physically possible to add a real nnison-canon at the  $\frac{1}{2}$  bar to each of these themes (npper and lower). But there is nothing in the original to indicate it, though elsewhere in such cases there are marks, or the word "fnga" etc. Moreover the resulting 4 equal-voice parts are enormously crowded, and make quite distressing harmony overlying the very simple and pretty tune; the canonical imitations begin even on a  $\frac{3}{4}$ , to go no further. The diatonic themes of that period constantly permit of canonical imitation not really designed, and it cannot be admitted that the transcription here erred, or omitted anything which the composer may reasonably be supposed to have intended. It is not the business of transcribers to try to exhaust canonic polymorphism good and bad.

The knowledge of "harmony" by old contrapuntists just resembled ours of acoustics, subconscious realization; the wisdom of the ahnormis sapiens. Our Dutch neighbours say, "De koe weet niet waar haar de staart toe dient, voor dat zij die kwijt is", and what music has lost with loss of this polyphony-breeding Paradisaical innocence can never be estimated. However the fact remains that counterpoint cannot and never could exist without harmony, being nothing but the degree of melodial motion lying in the constituent parts of successive harmony. This no where better brought out than in H. Walford Davies's clever 10-page article "Counterpoint" in the new "Grove" (see Bücherschau), which ends as follows: —

1) Vgl. auch den Artikel von F. Ludwig auf Seite 502 dieses Hefes.

"To turn back to its vital position in musical affairs, it may be said that counterpoint in its wider, ideal sense has reached two great historic crises of perfection. The first was in Palestrina (d. 1594), the second in Bach (d. 1750). The harmonic innocence of the one was as wonderful as the harmonic complexity of the other. In one, contrapuntal achievements never since surpassed involved only the use of two chords (the triad and chord of the sixth), three suspensions, and a few stereotyped patterns of passing-notes; in the other Bach combined all that counterpoint had achieved with all that harmony had achieved and more, puzzling his contemporaries and anticipating his successors. After each of these perfections men turned to develop other things. After the first came Monteverde's revolution, and harmony was developed; after the second came Haydn, and instrumental forms were evolved. In each case the temporary contrapuntal decadence was remarkable. It is as inconceivable that Bach could have written the childlike harmonic iterations of Mozart's early sonatas as that Palestrina could have written a Scarlatti aria. But in each case the recovery of contrapuntal power was equally certain. Beethoven's mighty genius rather turned men's thoughts and affections away from counterpoint, but since his time it has been in the ascendant. Brahms has indicated the direction of development, and his *Dantches Requiem* seems, more than any other modern work, to combine the arts of Palestrina, Bach, and Beethoven. The counterpoint of the first of these masters, the harmony and counterpoint of the second, the harmony and form of the third, await their consummation. Towards this musicians work, while their expectation is set upon another great leader. If we may judge from the past, he will not be fully understood when he comes, and he will certainly be a great master of counterpoint".

Edward Grieg, asked by editor of "Contemporary Review" to write literally on his first success, has turned the matter philosophically (July, 1905). First anecdotes of childhood, only in part about music. E. g. that he, a Norwegian boy, translated "der gemeine Holländer" as "the common Dutchman", which savours somewhat of a chestnut. Next about Leipzig Conservatorium, where he went aged 15. The usual sharp homesickness of a sensitive mind; though his lodging-host said, "Look here, my dear Herr Grieg, here are the same sun, the same moon, and the same good God that you have at home". He is severe on Plaidy (1810-1874): —

"His method of teaching was one of the least intelligent possible. How he sat there during the lesson, — a little fat bald man planted straight up by the piano, his left forefinger behind his ear, while the pupil played on in the deadliest weariness, admonishing in the ever repeated words, Slowly, always slowly, firm; lift your fingers; slow, firm; lift your fingers! It was maddening. Besides, it sometimes happened that when the pupil got up from the piano, he took his place. . . . We knew beforehand, to a hair, when Plaidy was going to exhibit. It happened when a scholar brought with him Mendelssohn's Scherzo Capriccioso in E or his Capriccio in B minor. In either case Plaidy spread himself out as well as possible at the piano in the slow introduction. . . . His playing was a living illustration of his theories: Slow, strong; lift the fingers. And besides there was his everlasting punctuation, if I may so express it, his perpetual separating out of the smallest phrases. Eternal commas, semicolons, notes of exclamation, dashes, and between these — absolutely nothing. Not a trace of contents. A Philistine bill-of-fare show. But then came the glorious moment. The slow introduction was over, the allegro was to follow on. And now we knew exactly what would happen. As sure as two and two make four, so certain was it that Plaidy would get up from the piano and with an assumed quiet, as if casually, remark And so on. Just think; to be a teacher of the Leipzig Conservatorium, with a great reputation for capacity, and just to be able to play the slow movements of two Mendelssohn Capriccios. With all that the poor man imagined seriously that we did not see through him; it was most comical.

But I will not be unjust. I have already indicated that I was lacking in the conditions necessary for appreciating Plaidy. For there were scholars who by blindly following his principles were able to show surprisingly brilliant technical results. The finest technique of all was that displayed by the Englishman, J. F. Barnett, who was a sworn follower of Plaidy. Hard working and energetic, he attained to a broad interpretation of Beethoven which won our highest respect. Here comes in an episode which I cannot refrain from telling. One dark winter evening Barnett was for the first time to play Beethoven's E flat concerto at the Gewandhaus, a rare honour for a Conservatorium. The concert was to begin at half-past six. At half-past five I was in the Conservatorium — which was usually empty at the time — having gone there to fetch a music-book which I had forgotten. To my astonishment I heard apparently from one of the class-rooms notes like those of a beginner



— one note coming slowly after another. The next moment it struck me that they were passages out of the Allegro of the E flat concerto, played, not adagio, but very much slower. I opened the door slightly. It was Barnett, who had the courage to carry out his method to its utmost consequences, and that just before his public appearance. And I did not grudge the amiable and modest artist the results of his assiduity. A couple of hours later the magnificent passages came out like a shower of pearls with absolute clearness. He had a brilliant success".

Later Grieg was taught by E. F. Wenzel 1808—1880), who "did not play the introductions to Mendelssohn's Capriccios; in fact he did not play at all"; but "there was music behind his words". Also by Moscheles (1794—1870), of whom: —

"Many hard things have been said about old Moscheles as a teacher. I stand up for him with the greatest warmth. It is true that he was naive enough to believe that he imposed on us by seizing every opportunity to run down Chopin and Schumann, whom I secretly adored; but he could play beautifully; and he did; often taking up the whole lesson. Especially his interpretations of Beethoven, whom he worshipped, were splendid. They were conscientious, full of character, and noble, without any straining after effect".

This is what the article, really very clever, comes to at end; though Grieg is probably not the best judge of what he owed to Conservatorium training: —

"That I had in myself sufficient power to shake the yoke off afterwards, to throw away all the superfluous rubbish with which I had been encumbered by my poverty-stricken education both at home and abroad — an education lumbering and one-sided, and tending to drive my natural talents into a totally wrong course: that power was my salvation and my good fortune. And as soon as I became conscious of that power, as soon as I clearly beheld myself, then I realized what I may call my only success". C. M.

**Kopenhagen.** Hier starb Mitte Juli der 1836 geborene dänische Musiker Jörgen Malling. Als Lehrer am Konservatorium von Wilh. Mathison Hansen tätig, hatte er sich seit einigen Jahren wegen Kränklichkeit aus dem öffentlichen Leben zurückgezogen. Im Frühjahr komponierte er jedoch noch die frische wirkungsvolle Kantate zur Versammlung für Schulkinderesang. Malling's Leben war ein etwas unruhiges. Als Jüngling kämpfte er eifrig für die Chevimethode — wenn auch ohne Glück — wirkte eine Zeitlang in der Provinzstadt Terndborg und hierauf in Schweden. Später wanderte er nach Deutschland, wo er in München längere Zeit lebte und mehrere von seinen Kompositionen aufgeführt wurden. Von seinem ursprünglichen Talent zeugten schon das op. 2 Schottische Volkslieder; von seinen späteren Kompositionen sind einige Opern, das große Konzertstück *Knævel* (nach Ossian), sowie Lieder und Klavierstücke zu nennen. W. B.

**Straßburg i. E.** Dr. Friedrich Ludwig (Potsdam) hat sich an der Universität als Privatdozent für Musikwissenschaft niedergelassen. Die Antrittsvorlesung über das Thema „Über die Aufgaben der Forschung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte“ findet am Anfang des Wintersemesters statt. Im Winter liest Ludwig ein zweistündiges Colleg „Über Johann Sebastian Bach“, und hält musikwissenschaftliche Übungen ab.

## Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

- |   |  |
|---|--|
| <p><b>Boleška, J.</b>, Ein Jahrzehnt des Böhmischen Streichquartetts 1892—1902. 2. Aufl. 8°. Prag, M. Urbaněk. M —, 80.</p> | <p><b>Chop, Max</b>, Richard Wagner's fliegender Holländer. Geschichtlich, szenisch und musikalisch analysiert. 16°. 91 S. Reklam's Universalbibliothek Nr. 4709. M —, 20.</p> |
|---|--|

**Grove's Dictionary of Music and Musicians.** Edited by J. A. Fuller Maitland. In 5 volumes. Vol. I, A—E. London, Macmillans, 1904. pp. 800, Royal 8vo. £ 1.1.0.

The "dictionary" was once only a word-vocabulary (Wörterbuch), with or without translation into a 2nd language, partial, and in anything but alphabetical order. Such vocabularies were called variously inter alia: — *Catholicon* (καθολικὸν βιβλίον, general manual); *Dictionarium* (collection of dictiones or expressions); *Gazophylacium* (γαζοφυλάκιον, treasury); *Glossarium* (collection of "glosses", γλῶσσαι, or unusual terms explained); *Glossographia* γλῶσσογραφία, the same; *Hortus vocabularum* (garden of words); *Lexicon* (λεξικὸν βιβλίον, same as glossary; *Medulla* (marrow); *Promptorium* (store-room); *Thesaurus* (θησαυρός, treasury); *Vocabularium* (collection of substantives); etc. In course of time, alphabetical order crept in, and even the grossly hybrid title *Abecedarium*. Eventually "dictionary" became the favourite title (first used by John of Garland in 1225), and since end of XVI century alphabetical order became universal. Thereafter, by combining the 2 ideas, "dictionary" came to mean any exhaustive or large reference-work (whether about dictiones or not) in alphabetical order. And so now. — The first Dictionary of Music was purely technological-verbal, — the Latin alphabetical catalogue *Terminorum Musicae Diffinitorium* of the Belgian Johannes Tinctorius (1446—1511), published at Naples about 1475, in Latin with German translation by H. Bellermann in Chrysander's *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, 1863. Biography and bibliography were first added nearly 3 centuries later in the "Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek" by J. G. Walther of Weimar (1684—1748), published in 1732. The first exclusively biographical dictionary of music was the monumental "Historisch biographisches Lexikon der Tonkünstler" of E. L. Gerber of Sondershausen (1746—1819), published Breitkopf 1790—92; but then this does not stand by itself, and only supplements Walther. Walther and Gerber have been the fountain-head types of respectively all later (a) general comprehensive musical dictionaries, (b) solely biographical musical dictionaries. The development to date can be seen either concisely under "Lexika" in H. Riemann's *Musik-Lexikon*, or more fully under "Dictionaries" by A. G. Chouquet (1819—1886) of Paris, brought np to date by editor, in

the work under review. That work itself falls under the head of "a". — Sir George Grove (1820—1900), not in his element in directing a music-school, was much more in it in organizing a cooperative literary reference-work, of which he was in almost dictatorial charge, and in which he wrote considerably himself. His intellectual bias gave him a great grasp of literary detail; his varied life (engineer, Palestine explorer, Crystal Palace secretary, Magazine editor, etc.) served to ripen this talent; his own public writing was a perfect model of compressed thought, lit up always by enthusiasm and often by bright imagination; the mantle in fine of Pierre Bayle lay on his shoulders. Hence his co-operative "Dictionary of Music and Musicians" (4 vols and Appendix, pp. 3125, Royal 8vo, published Macmillans 1878—1889; by its size, calibre, and assertion placed itself at once at the head of all such general dictionaries since Mendel plus Reissmann (11 vols, pp. 5961 Sup. R. 8vo, 1870—79). The dictionary was of the combined technological and biographical class; its scope was all-world, treating music as one art and musicians as one family; its biography was not wholly exclusive of the living; the self-introductory preface-description of 1879 was as follows: — "It contains definitions of musical terms; explanations of the forms in which musical works are constructed, and of the methods by which they are elaborated, as well as of the origin, structure, and successive modifications of instruments; histories and descriptions of societies and instructions; notices of the composition, production and contents of important works; lists of the principal published collections; biographies of representative composers, singers, players, and patrons of music — all the points, in short, immediate and remote, on which those interested in the art, and alive to its many and far-reaching associations, can desire to be informed".

Nevertheless this dictionary had grave defects. To those who casually use a work of reference (the very great majority), everything *prima facie* comprehensive is exhaustive, everything not found is insignificant, everything in type is sound, everything uniform is in equal style. Those on the other hand who by constant use or through intrinsic knowledge look deeper, realize the enormous difficulties of cooperative writing, and soon discover the asthenic points in the results. One of the worst cooperative plans (quâ plan) evolved and executed in the English language has been that of the *Encyclopædia Britannica* (IV. 219; V. 34, 148, one of the best that of

Smith's Dictionary of English National Biography V, 87, the best of all perhaps Chambers's Encyclopaedia (V, 89). Grove's organisation was not fit to be condemned, but neither was it good. The essence of all encyclopaedic work is the *matrix*, which of course precedes alphabetical arrangement, which must be the product of a single brain, and which, to show successful results, must be incessantly referred to and applied by that same brain during all stages down to at least the first appearance of the book as a complete whole. No really good dictionary was ever produced without these conditions. What Grove's matrix was is not known. Judging by results, it is probable that contributors were allowed to furnish their own sections thereof; if so, these were not properly co-ordinated at headquarters. Compare, from V, 89, what was done with the English Dict. of Nat. Biography. And here comes in the personal question. Grove had the literary-scriptory instinct in one of the highest degrees, but he had not the broader co-ordinative instinct. He had vast energy, but the honey-comb of the bee and the nest of the mason-ant are made by forces other than volcanic. For modern purposes is needed not only the mantle of a Pierre Bayle, but also that of a Charles Knight. Grove had a friend-winning, but not a man-ruling, faculty. He brought together, indeed created, an admirable new body of musico-literary workers (and this is among his chief claims to fame); but when they got to work, he could not direct their labours from behind an impregnable position, and make them amenable to the necessary particularized restraints of editorship, with the patient force of a George Smith or Leslie Stephen. What was probably the ruling consideration of all, he had only a purely literary knowledge of music acquired in later life, and he was constitutionally in perpetual villenage of an aggravated type to those who knew it from inside. His individual tastes are a minor matter, but it should be mentioned that while having an Amalthea's horn of enthusiasm for two or three classical idols, he was destitute of any perception for new musical developments; the consequence being that he set a bad example to his contributors in a triad of well-known articles of vastly disproportionate length, and until in 1889 a 300-page Appendix (which he did not himself edit was forced on the scheme, he left the work gravely behind the times. To go to the root of the matter, the above-named are the real causes of the discontent about Grove's Dictionary; which was the most important of English musical publi-

cations, and might have been one of the most satisfactory. In fact in no musical relation did Grove ever shake off amateurdom. The weakness of the matrix showed itself in the unsteady way in which the gradually-appearing work developed itself. The disproportions, the lacunae, the scanty use of continental material, the out-of-dateness, the neglect of the cross-reference system inaugurated by the globe-maker Ephraim Chambers, even the inaccuracy of dates due to want of co-ordination, soon became obvious. And all this, though the intrinsic soundness and good sense of the detailed writing generally could not but be recognized.

The present editor, musical critic of the "Times" and author of various works, has, 26 years after "Grove" began to appear, and 15 years after the Appendix (which he himself then edited), undertaken the ungracious but invaluable task of putting the whole work into shape and bringing it up to date, in a quite new edition which is practically a new book. It may be said at once that there is no agency in England which could give such an earnest of placing the work on a final pinnacle. The principal acknowledged general changes are: — (a) The abolition of A. D. 1450 as an initial back-date. (b) The revision of archaeological, ancient-biographical and chronological matter by the light of such writers as Eitner, Riemann, Wotquenne, &c., and by the help of new original research. (c) The insertion of matter, especially biographical, pertaining to the last quarter-century; there are over 300 quite new articles in this volume, of which over 200 are biographical. (d) Detailed correction of the whole text, — for instance annotated copies of the whole old dictionary have been given given to the editor by F. G. Edwards, W. Barolay Squire, and Herbert Thompson. (e) Improvement of cross-references. (f) Increase of size from 4 to 5 volumes. (g) Employment of a large number of new writers. (h) Distinction between old and new matter, and old and new authorships, by simple methods. — In the following rapidly-surveying notes, the starred articles are wholly new, the others partly so. \*Absolute Music (editor, prudent and sound. \*Acoustics (J. W. Capstick) fills a void strangely left in original; 10 pages; more or less satisfactory, but the point where acoustics merge into music is evaded. \*Alabiev (Rosa Newmarch) marks the first of a series of new articles thoroughly exploring the Russian school. Albert, Charles D., father and son;  $\frac{3}{4}$  page; original article by Grove somewhat added to by A. J. Hipkins, and,

contrary to practice of work, all assigned to latter. \*Antiphon (W. H. Frere, very useful. \*Arte Musicale in Italia (editor), is catalogue of that Ricordi publication. \*Aulin (W. W. Cobbett) first of a new well-conducted series of violin articles. Automatic Appliances, 61½ pages, is a composite article; "Extemporizing Machine" therein, 2 pages, is continuation by T. L. Southgate of a small original article by Franklin Taylor; through typographical oversight probably, the name of S. is not given among list of contributors. Bach. As before, the chronological notices of 3 dozen or so of Bachs are held together by a genealogical tree of the principal shown at head; but a list alphabetical by Christian names (as in Th. Baker's Dict., see IV, 215) would also have been very useful. The notice of J. S. Bach, 7 pages, is composite, Maczewski + Spitta + F. G. Edwards (the latter, Bach in England). \*Bantock (editor), 1¼ page, one of a series of excellent articles on that most difficult of all subjects, the contemporary native composer. As to choice of names of such, little exception can on the whole be taken, though 28 who have passed the orchestral ordeal at Queen's Hall Symphony and Promenade and Bournemouth Symphony are absent in this volume. Beethoven. Grove left notes for addition to this, which incorporated by J. S. Shedlock. Grove's Beethoven (47 pages), Mendelssohn (58 pages) and Schubert (63 pages), are the triad mentioned above, intrinsically very fine monographs; loyalty to former editor keeps them in new edition, but publishers might well have issued them as separate book and replaced them here with duly proportioned dictionary articles. \*Berger, W. His B♭ symphony played several times at Bournemouth. \*Berlioz (W. H. Hadow), 6 pages, very readable, but 2½ are essayistic assessment of B.'s abilities leaving him on the whole with few feathers on; even if such is suitable for a dictionary, B. stands now too high for it; he is in Walhalla, and exempt, unless it be at the hands of a reverent operator, from the dissecting-table; he is said to "lose himself in the wilderness", well this man's wilderness will one day be others' pleasure-ground. \*Brahms editor; 10 pages; the twice repeated insistence that B. is and is to be the "last" of the great German masters is unsafe and unnecessarily provocative; however the article is the best new one in the volume, and, the current Kalbeck apart, no such account of B. is elsewhere to be found. \*Byzantine scales. Duncan Hume. noteworthy. \*Charpentier, XVII cent. Cecie Stai-

ner), one of a series of most clearly written well-compressed articles on such subjects. \*Conducting (R. Vaughan Williams, 8 pages, well put together, with some unnecessarily intemperate writing, and Seidl's "Moderne Dirigenten" not quoted. \*Conductus (J. F. R. Stainer), also one of a series; like his sister writes in quite the ablest dictionary style. \*Copyright (G. S. Robertson), 3 pages. sound. \*Counterpoint (H. Walford Davies), 10 pages; very philosophic dissertation on the historic growth of counterpoint (in its most general sense) alongside of harmony (see Notizen, "London"), and the best way now to teach it; the various technical subdivisions, as Canon, Fugue, Double Counterpoint, &c., are scattered in separate articles. \*Dalcroze (Gustav Ferrari), sympathetic and just; does not however sufficiently recognize that D. has created a national style, not only in the songs, but also in the totality of the large works; as Berlioz 60 years before for the first time envisaged the Danphine, so now Dalcroze's free rich melodiousness has for the first time summed up the adjacent Pays Romand; each is a Latin development, — sui generis, having next to nothing in common with Tonic art, and to be judged by separate standard. \*Degrees in Music (Ernest Walker, 6½ pages; ends with a sentence which should distinctly have been cut out. \*Eunuch Flute (Chr. Welch, a very curious instrument for modifying the natural emitted voice. — One might criticize: — that some of the new contributors make callow and ill-fledged remarks, which should have been trimmed; that there should be a self-denying ordinance to abstain from all adjectives about contemporaries, unless they are in the very front rank; that living executants should be more sparingly and cautiously treated, for no branch lends itself so much to wrong perspective and unconscious favouritism; that a good many articles (e.g. "Analysis", "Breitkopf and Härtel", "Dittersdorf") are even now not brought up to date; that the abbreviatory style of German and American reference-works would contract space at least 30 or 40 per cent, if the English public would accept it; that very occasional textual cross-references however useful are only the embryo of the system, whose real development lies in working out the same fully in the Index, and that for this and other reasons it will surely be impossible for publishers to dispense with a final Index as threatened in the Preface (p. vii); that if a suitable artist could have been found, systematic illustrations would have heightened the effect. — However some at

least of these matters can remedy themselves in succeeding volumes, and recognizing that a co-operative hook can never be like a one-man book the matter is going on very well. The editor is shrewd, high-principled, laborious, and anxious to be just; to say nothing of his personal gifts as a writer. Seeing the great increase of musical public interest, the new dictionary should have a very large sale. It is exactly uniform with "Dict. of Political Economy" by same firm, 3 vols. 1894. C. M.

#### Kirchenmusikalisches Jahrbuch.

19. Jahrg. Herangeg. v. F. X. Haberl. Lex. 8<sup>o</sup>. IV, 39 u. 190 S. Regensburg, F. Pustet, 1905. M 3,—.

#### Leichtentritt, Hugo, Frédéric Chopin.

Berühmte Musiker XVI. Herausgegeben von H. Reimann. gr. 8<sup>o</sup>, 144 S. Harmonie-Verlag, Berlin 1905, geb. M 4,—.

Noch nicht zwei Jahrzehnte sind vergangen, seit Frederik Niecks' wertvolle und umfangreiche Chopin-Biographie erschienen ist, und schon kann dieses Werk, das bisher als kann zu überragende, authentische Darstellung galt, als von eifriger Forschung überholt und, wenigstens was den historischen Tatbestand anbelangt, in vielen Punkten als veraltet bezeichnet werden. Vornehmlich in Chopins polnischer Heimat ist in den letzten Jahren so viel und so wichtiges, bisher unbekanntes Material zutage gefördert worden, daß eine von Grund aus neu aufbauende Darstellung von des Meisters Lebensgang unternommen werden konnte. Und noch bevor dieses, von Ferdynand Hoesick in polnischer Sprache verfaßte, breit angelegte Werk zum Abschluß gelangt ist (es ist bisher nur der erste, Chopin's Leben bis zum 22. Jahr behandelnde Band erschienen<sup>1)</sup>, gibt jetzt Hugo Leichtentritt im Harmonie-Verlag eine zwar weniger umfangreiche, aber doch den Stoff erschöpfende Biographie heraus, die nun auch dem deutschen Leser die Kenntnis des neu aufgefundenen, reichen, der sprachlichen Schwierigkeiten wegen jedoch bisher nur wenigen zugänglichen Materials vermitteln soll.

Ohne doch leichtsinnig die Ergebnisse älterer Forschung, vor allem das von Niecks und Karasowski Geleistete außer acht zu

lassen, fußt Leichtentritt in der Darstellung von Chopin's Jugend- und Jünglingsjahren größtenteils auf dem erwähnten Werke Hoesick's, während er für die späteren Zeiten von neuen Quellen hauptsächlich die von dem polnischen Komponisten Mieczysław Karłowicz herausgegebene Briefsammlung<sup>2)</sup> heranzieht. Es erübrigt, auf die vielfachen Berichtigungen von Irrtümern der früheren Biographen, auf den Zuwachs von Kenntnissen, die jenen neuen Quellen zu verdanken sind und die es ermöglichen, manche bisher in Dunkel gehüllten Lebensabschnitte des Komponisten aufzuhellen, an dieser Stelle näher einzugehen. Leichtentritt selbst hat in unserer Zeitschrift bei Erscheinen des Hoesick'schen Werkes eingehend darüber gehandelt<sup>3)</sup>, ebenso wie die neuen Ergebnisse der Karłowicz'schen Briefsammlung durch Adolf Chyński bereits eine ausführliche Besprechung erfahren haben<sup>4)</sup>.

Daß es Leichtentritt gelungen ist, diese Überfülle von Stoff in dem verhältnismäßig so engen Rahmen zu bewältigen, ist gewiß kein geringes Verdienst. Andererseits aber konnte eben diese ihm auferlegte Raumbeschränkung den Verfasser leichter vor der naheliegenden Gefahr, sich in Einzelheiten zu verlieren, bewahren. Auf nur 130 Seiten ist eine umfassende Schilderung von Chopin's Leben und Charakter, verbunden mit einer Wertung der hauptsächlichsten Werke zusammengedrängt. Alles Unwesentliche ist ausgeschieden, und doch scheint kaum etwas vernachlässigt zu sein, das zur Vervollständigung der Charakteristik hätte beitragen können. Wo es nur immer angeht, überläßt Leichtentritt dem Meister selbst das Wort, und diese vielen eingestreuten Briefauszüge und Tagebuchblätter, die unmittelbar zu dem Leser sprechen, geben der Darstellung einen großen Reiz. Daneben erfahren das polnische und später das Pariser Milieu, in dem Chopin sich bewegte, eine eingehende Schilderung, wobei dem Verfasser seine augenscheinlich große Belesenheit auch auf außermusikalischem Gebiete zustatten kommt. So ist unter anderem auch das erst vor einigen Jahren in deutscher Sprache erschienene Tagebuch des Malers Eugène Delacroix (Berlin 1903 als Quelle herangezogen).

Da nur wenige von Chopin's Kompositionen mit gewissen äußeren Ereignissen seines Lebens direkt in Beziehung zu bringen sind, nur wenige einer besonderen Gelegen-

1) Ferdynand Hoesick: Chopin życie i

2) Mieczysław Karłowicz: Niewydane dotychczas Pisma po Chopinie, Warszawa 1904. Auch französisch erschienen als

3) Zeitschrift der I. M. V. p. 357—360.

4) Zeitschrift der I. M. V. p. 219—224.

twórczość. I. Warschau 1904.

dotychczas Pisma po Chopinie, Warszawa 1904. Auch französisch erschienen als

Souvenirs inédits de Fr. Chopin. Paris 1904.

heit ihr Dasein verdanken, hat Leichtentritt gut getan, die einzelnen Werke zur Besprechung in Gruppen, meist außerhalb des biographischen Zusammenhangs zu vereinigen. Und diese poetisch-musikalischen Analysen der Etudenwerke, der Impromptus, der Balladen und namentlich auch der Tänze gehören zu den besten Partien des Buches. Der Verfasser verbindet hier ungewöhnlich sensitives Musikempfinden, dem sich noch ein besonders ausgeprägter Sinn für die klanglichen Reize des Instruments gesellt, mit feingebildetem, künstlerischem Geschmack: Eigenschaften, die es ihm ermöglichen, während er dem musikalischen Aufbau eines Tonstückes nachgeht, zugleich dessen ideellen Verlauf bis in die geheimsten Regungen zu verfolgen. Dazu ist ihm die seltene Gabe eigen, dem scheinbar ganz in Stimmung aufgelösten, musikalisch-poetischen Gehalt derartiger, der Zergliederung und Übersetzung in das allzu eng umgrenzende, allzu deutliche Wort widerstrebender Gebilde in prägnantester Form sprachlichen Ausdruck zu verleihen. Die feinsinnigen Bemerkungen dieser Abschnitte werden auch dem Pianisten manch wertvolle Anregung geben, ebenso wie die, sich häufig mit den modernsten Anschauungen berührenden, klaviertechnischen Auslassungen Chopin's, auf die Leichtentritt mehrfach näher eingeht.

Bei der spezifisch musikalischen Erörterung der Kompositionen hat sich Leichtentritt, wie er schon im Vorwort bemerkt, darauf beschränken müssen: »wenigstens die neuartige Harmonik Chopin's sachlich genauer darzustellen, als es bisher geschehen war.« Auffallend ist es, daß er an keiner Stelle dieser Abschnitte andeutet, welch großen Einfluß die Werke Bach's gerade in harmonischer Beziehung auf Chopin's Kompositionstechnik gehabt haben. Er erzählt wohl, daß Chopin für seinen Privatgebrauch die Pariser Bach-Ausgabe korrigierte, daß er einer Schülerin hintereinander 14 Präludien und Fugen aus dem wohltemperierten Klavier auswendig vorspielte und der Erstaunten entgegnete: »Cela ne s'oublie jamais!«, er berichtet ferner, daß Chopin in Palma außer eigenen Skizzen von Musikalien nur Werke von Bach mit sich führte, er macht auf die Schärfe der Zeichnung in Chopin's Kompositionen, auf das Festhalten einer einmal angenommenen Stimmzahl, auf die Vorliebe von Orgelpunkten, harten Durchgängen, Modulationen vermittelt der neapolitanischen Sexte aufmerksam, ohne aber, was doch nahe liegt, darauf hinzuweisen, daß diese harmonischen Besonderheiten wohl eben in der eingehenden Beschäftigung mit Bach's Werken ihren Ursprung haben möchten. Auch manche

harmonische Wendung, die der Verfasser als Chopin'sche Merkwürdigkeit hervorhebt, deren logische Erklärung er aber schuldig bleibt, läßt sich auf Bach'schen Einfluß zurückführen, so z. B. auf Seite 84 (zu No. 24) der direkte Schluß von der zweiten Dominante (verminderter Septakkord von *gis* auf dem Orgelpunkt *d*; zur Tonika (*d-moll*) mit Überspringung der eigentlichen Dominante. Das *as* ferner im Dominantakkord auf *cis* (p. 83 zu No. 13) ist als eine bei Bach sehr häufige Voraussetzung der Terz zur nachfolgenden Tonika *fis* leicht zu deuten. Ein stark betontes *C-dur* endlich innerhalb eines *H-dur*-Satzes (p. 107, op. 38, No. 4) wird, als Tonart der neapolitanischen Sexte (*e g c*) angenommen, nicht als gar so fernliegend erscheinen. Abgesehen hiervon jedoch gelangt Leichtentritt bei der harmonischen Analyse zu interessanten Resultaten. So zeigt er, wie viele von Chopin's harmonischen Eigentümlichkeiten auf dem Wege über Liszt-Wagner in die Werke der neudeutschen Schule übergegangen sind. Eine erschöpfende Behandlung dieses Gegenstandes konnte innerhalb so eng gezogener Grenzen kaum möglich sein, was der Verfasser selbst auch im Vorwort betont und deshalb versprochen hat, bei anderer Gelegenheit in ausführlicherer Weise auf diese Untersuchungen zurückzukommen.

Das Werkchen zeigt die bekannte, namentlich in der Anordnung des Druckes vortreffliche Ausstattung. Den gediegenen Inhalt der Schrift ergänzen zahlreiche, dem Text in guten Reproduktionen beigegebene Porträts und Faksimiles.

L. Landschoff.

**Mantuan, Josef, Geschichte der Musik** in Wien. 1. Tl. Von den Römerzeiten bis zum Tode des Kaisers Max I. Mit vielen in den Text gedr. Ill. u. Notenbeisp., 2 Tafeln u. einem Anhang von 54 Musikstücken. (Separat-abdr. aus Bd. III der »Geschichte der Stadt Wien«.) IV u. 340 S. Wien, A. Holzhausen, 1904. # 50,—.

Seit Mosel, Simon Franz Molitor, Sonnenleithner nsw. bis zu unseren österr. Denkmälern der Tonkunst hat im Verein mit der rein historischen die spezifisch österr. Musikforschung und damit die Idee einer Geschichte der Tonkunst in Österreich ganz gewiß einen erklecklichen Schritt nach vorwärts getan. Dieser Umstand mochte zum nicht geringen Teil den Gedanken zeitig haben, daß nunnmehr der Zeitpunkt gekommen sei, auch die verheißungsvolle und vielfach mit der ersteren parallel laufende Idee einer Geschichte der Musik in Wien

Fleisch werden zu lassen. Der Altertumsverein in Wien hat diese auf jeden Fall hochverdienstliche Aufgabe Herrn Josef Mantuani anvertraut; ihm, dem bewährten heimischen Bibliographen mit seinen vielseitigen Verbindungen und als Beamten der Hofbibliothek war ja, wie vielleicht nicht sobald jemandem, Rohmaterial in Fülle zugänglich und geläufig.

So liegt denn der I. Teil einer breit und großstilig angelegten Arbeit als Frucht vor uns.

Mantuani versucht seiner Materie auf dem Wege der chronolog.-histor. Periodisierung beizukommen; er disponiert folgendermaßen: I. Die Römerzeit, II. Von der Einführung des Christentums bis einschl. zur Karolingerzeit, III. Die Zeit der deutschen Herrscherhäuser bis Rudolf von Habsburg, IV. Von Rudolf I. bis Kaiser Friedrich III., V. Die Zeit Kaiser Max I. Ich halte diese Art Disposition, den Abschnitt V ausgenommen, nicht allein für das vorliegende Werk, sondern überhaupt für eine Geschichte der Musik, also eines selbständigen Organismus, der aus seinem eigenen Wesen heraus zu behandeln ist, für grundsätzlich verfehlt. Die Abschweifungen, Wiederanknüpfungen, Wiederholungen und die Auflösung der logischen Entwicklung in eine Menge Kaleidoskopbildchen statt eines großen übersichtlichen Gesamtbildes zeigen symptomatisch das Grundübel des Werkes. Der Abschnitt »Römerzeit« beginnt mit dem Satze: »Die Wurzeln der Musikübung Wiens reichen weit in das Altertum zurück und ruhen auf uralten (!) Traditionen, trotzdem (?) die nicht immer freundlichen Schicksale der österr. Residenz sehr viele Spuren dieser Kunsttätigkeit getilgt haben.« Das historisierende Ausholen *ab urbe condita* schmeckt doch schon zu sehr nach alter Chronistenmanier und ist zudem hier ganz unangebracht. Denn das Zitat können so ziemlich alle ursprünglich römischen Siedlungen in Anspruch nehmen, einige vielleicht (z. B. Carnuntum) in erhöhterem Maße als Wien. Die Traditionen von römischen Trompetern, Pfeifern und Posaenreitern bieten im allgemeinen und für sich zu wenig individuelles Interesse, ganz abgesehen davon, daß die Musikübung der Römer mit der Entwicklung und Übung unserer heutigen Musikkunst blutwenig zu schaffen hat. Überhaupt verführt den Verfasser das Bestreben, die Vergangenheit der heutigen Musik- und österr. Residenzstadt möglichst zu glorifizieren, zu Reklamationen von Tatsachen und Errungenschaften außerhalb des Bannkreises von Wien, die auf die labile Basis von Analogien oder Wahrscheinlichkeitschläüssen gestellt sind. So heißt es beispielsweise bezüglich der Bekanntheit der

Mehrstimmigkeit des Gesanges in Wien im 13. Jahrh. S. 88: »Bei den innigen Beziehungen Österreichs zu Italien, besonders aber zur Patriarchatsmetropole Aquileja, ist die Bekanntheit mit der Technik der Mehrstimmigkeit auch für Wien als höchstwahrscheinlich anzunehmen, was auch der älteste, bisher in unseren Ländern (in Zara, Dalmatien) gefundene mehrstimmige und bislang gänzlich unbekannte Gesang beweist.« usw. Dann S. 166, die *Trienter Codices* betreffend: »Sie sind im Süden entstanden, beweisen aber durch die Universalität ihrer Texte und den (?) an allen Nationen vertretenen Komponisten, daß sie, ausgenommen die Gelegenheitsgesänge, eine für den Trienter Dom veranstaltete Sammlung von sonst weit verbreiteten Kompositionen enthalten. Sie spiegeln, wenn auch indirekt, doch sicher die Wiener Kunst dieser Zeit wieder. Jedenfalls ist die Mensuralmusik, wie sie uns in den Trienter Handschriften vorliegt, in Wien, zumindest bei St. Stephan, in vollem Umfange bekannt gewesen.« usw.

Ebenso kann das Vorhandensein von musikalischen Druckwerken und Handschriften in Wien — und Mantuani zieht nahezu das ganze Inventar der Hofbibliothek heran — nicht durchaus als zwingender Beweis dafür dienen, daß die Musik auch in Wien oder »in der Gegend von Wien«, wenn nicht bodenständig, so doch lebendig gewesen ist.

Daß Mantuani auf dem Gebiet der katholischen Liturgie wohl bewandert ist, läßt das Buch erkennen. Nnr, glaube ich, wurde in dieser Beziehung zuviel des Guten getan. Es ist, als wollte der Verfasser damit die Lücken auf anderen Seiten verbrümen und Wiener Kirchenmusikvereine und -Schülern ein besonderes Angebinde machen. Die Frage ist nur, ob der mit viel Raumanfand und Apparat inszenierte Versuch, möglichst viel geistliche Gesänge »auch« für Wien einzufangen und nachzuweisen, nicht alzu problematischen Wertes ist, insofern als ihr Ursprung oder lokaler Geltungsbereich ausschließlich für den Wiener Boden ja nicht durchaus feststeht. Dasselbe gilt vom weltlichen Lied, für das bei Mantuani die Hauptstütze der Argumentation das Liederbuch Schmeltzl's bildet, wie für den liturgischen Gesang das Gesangbüchlein von Corner.

Der Wiener Bürger und Schottenschnelmeister hat, wie aus Elsa Bienenfeld's sehr beachtenswerthem Aufsatz »Wolfgang Schmeltzl, sein Liederbuch (1544) usw., S. d. IMG VI Jahrg., 1, zu entnehmen ist, gewiß »die besten, eltesten und seltsamsten deutschen Gesänge, so er in Österreich und

anderswo herbekommen« zusammengelesen. »Es ist aber die Bemerkung zu machen,« heißt's dort (S. 126) weiter, »daß ein wienerisches Volkslied noch nicht existiert. Im wesentlichen sind die Melodien dieselben, wie sie in ganz Deutschland und in den deutschen Niederlanden gesungen wurden; daß sich hier und da flüchtige Ansätze von spezifisch österreichischen Volksliedern zeigen, läßt sich nur an einigen Fragmenten nachweisen« usw. Der Anteil Wiens am gemeindeutschen Volksgesang wäre, wenn es überhaupt der Beweise bedurfte, auch aus den vom Verfasser bezogenen und zeitlich vorangehenden Wiener Tabulaturen (1515—1519 bzw. 1523) Hans Judenkünig's zu ersehen gewesen. Anführen möchte ich, daß die »*Utilis et compendiaria introductio*« u. a. ein liturgisch erwähnenswertes »Christ ist erstanden« (2stimmig. Tenor und Baß) enthält; ich gehe hier den Tenor:



(Die Melodie stimmt im Hauptgange mit der des Manuskripts der Bibl. Berlin mus. Z. 8037, Eitner Monatsch. 1874, Beil. S. 1, dann mit der bei Meister-Bäumker Nr. 117 »Jesus ist ein süßer Nam'«, mitgeteilten überein. Den 2. Teil der Sequenz in der Proportz: »Vnd wer er nit erstanden« siehe bei Körte »Laute und Lautenmusik« usw. Beiheft III, der IMG. S. 106.) Es wird an der Zeit sein, die Aufmerksamkeit der Liedforschung ernstlich auf die Tabulaturen hinzulenken; denn die Tabulaturen mit ihren zahllosen Liederarrangements sind nicht nur Niederschläge von bekannten Liedsammlungen, sondern höchstwahrscheinlich oft auch Surrogate für unbekannt gebliebene oder verloren gegangene Liedsammlungen und darum für die Kritik der Liedweisen von nicht zu ignorierender Bedeutung.

Zum eisernen Bestand einer Musikgeschichte von Wien gehören: die St. Nikolai-zeche bei St. Michael, aus der das Spielgrafnamt hervorging, die Kantorey zu St. Stefan und jene bei den Schotten. Auf


S. 77 Anm. 1 beklagt Mantuani zwar das über den Urkunden und Akten der ehemaligen St. Nikolaibrüderschaft schwebende Verhängnis; das Material wurde im Jahre 1652 von der niederösterreichischen Regierung abgefordert, sei aber nicht mehr zurückgekommen. Ob dieses Aktenmaterial nun als gänzlich verloren oder nur als verschollen anzusehen ist, erfahren wir aber nicht. Die Feststellung wäre von weitesttragender Bedeutung für die Erledigung eines ganzen Fragenkomplexes; so beispielsweise gleich bezüglich der Existenz von Wiener Meistersingern, die man, wie Mantuani S. 222 sagt, wegen Mangel an Urkunden in Abrede stellen will. »Wie viele Namen von bekannten Meistersingern könnte man in Wien wohl eruieren, wenn man sich das Ziel setzte, die Archivalien daraufhin zu durchsuchen!« Das und manch anderes hätten wir eben hier erwartet!


Zur Illustration des künstlerischen Betriebes der Wiener Musikschule wäre weiter das folgende Büchlein auf jeden Fall heranzuziehen gewesen: »Ayn new kunstlich Buech welches gar gewisz und behend lernet nach der Regel detre, Welschen practic etc. Auch nach den Proportion der Kunst des Gesangs im diatonischen Geschlecht ausz zutaylen monochordium, Orgelpfeiffen und ander instrument aus der Erfindung Pythagore, etc. Gemacht auf der löblichen hoen Schul zu Wien in Oesterreich, durch Henricum Grammatem, oder Schreyber, von Erffurd, der sieben freyen Künsten Maister. Gehen zu Wien in Oesterreich im jar nach der Gepurdt unsers Seligmachers, 1518.« Gewidmet dem Edlen Johann Tschertte vom Senat zu Wien. (Siehe I. B. Weckerlin, Bibliothèque du Conserv., Cat. Bibl. p. 145.)

Die glanzvolle, reiche und wissenschaftlich so vielfach schon geeggte Epoche Kaiser Max I., die hier ein tüchtiges Loslegen erwarten ließ, ist merkwürdig matt und kursorisch abgetan. Das denkwürdige Ereignis der Gründung der kaiserlichen Hofkapelle wird in ausgiebiger Weise als Piederstäl benntzt, um dem vielseitigen slovenischen Vertrauensmann des Kaisers, dem Kapellmeister und Bischof Georg Slatkonis (Chrysippus) ein ragendes Denkmal aufzurichten. Gegenüber dem *spiritus rector* und Gönner, von dem wir keinen Notenkopf besitzen, bleibt den einfachen Tonmeistern Isaak, Hofheimer, Senß usw. nichts weiter übrig, als sich mit niedrigeren Sockeln, Orden und Fleißzetteln (z. B. Isaak, der geniale und kunstreiche Hofkomponist, der berühmte Organist aus Radstadt usw.) zu begnügen. Die Verherrlichung der Landsmannschaft wäre ja verständlich, wenn sie nicht die Kehrseite einer bedenklichen Tendenz hätte, die an einigen Stellen des Buches greif-



barer wird. So S. 220 in dem Urteil über Michael Behaim: »ware ebenso wie andere ‚Schwaben‘ nur ein Egoist und ein schlechter Berater in einem Lande, dessen Verhältnisse und Geschichte er nicht kannte, bei einem Volk, dessen Mundart ihm fremd war.« Pauschalurteilungen dieser Art müssen unbedingt zurückgewiesen werden. Ferner in der häßlichen und unnützen Polemik gegen Böhme S. 244 Anm. 9: »Die sprichwörtliche ‚deutsche Gründlichkeit‘ hat B. auch hier wieder verlassen«, und S. 246 Anm.: »Ich kann hier nicht umhin, auf B.'s deutsche — sagen wir ‚Gründlichkeit‘ — einen Lichtstrahl zu leiten.«

Ich komme zu den Musikbeilagen des Anhangs. »Sie sollen allen Lesern, nicht nur den archäologisch geschulten Musikhistorikern, leicht verständlich sein«, sagt der Autor S. 289. Deshalb will er sich durchwegs moderner Schlüssel  und

 bedienen. Aber schon auf S. 294, I. »Üppige Bauern« bemerkt er: »Ich habe die alten Schlüssel belassen, um ein Beispiel von ‚wissenschaftlich‘ gearbeiteten Neuansgaben zu vermitteln.« Wozu die Inkonsistenz, die wissenschaftlich — und das will doch das Buch seinem Apparat nach sein — sowie künstlerisch zu bedenklichen Experimenten führt? Hierher zählt die Aufnahme von Minnesängermelodien (siehe S. 290. IX. Walther von der Vogelweide, »Ausfahrtsegen«) in der Rhythmisierung und mit Klavierbegleitung von Dr. Richard Kralik v. Mayrswalden, der unserem Autor »das Lied selbstlos zum Abdruck überließ. Es ist aus einer vollständigen Sammlung von Minnesängermelodien mit Begleitung, die fast alle druckfertig vorliegen und hoffentlich allgemein zugänglich werden.« Die Wissenschaft wird kaum Anlaß haben, mit Mantuani Herrn v. Kralik für diese stilwidrigen und verwirrenden Bearbeitungen anfrichtig Dank zu wissen.

Um es zum Schlusse zusammenzufassen: eine exakte und pragmatische Geschichte der Musik in Wien hat uns das vorliegende Werk nicht gebracht. Nicht zu verkennen ist, daß allerdings mit dem ersten, die Anfänge der Kunstentwicklung eines individuell umschriebenen Territoriums behandelnden Bande der weitaus heiklere und schwierigere Teil der Aufgabe an den Verfasser herantrat. Aber die Zeit ist eben noch nicht da für ein Werk, das über die Kraft des einzelnen geht, und das nur etappenweise abgebaut werden kann. Immerhin soll Mantuani für seinen redlichen Eifer und Arbeitsmut die Anerkennung nicht versagt werden:

die Stellen sind wenigstens sichtbarer geworden, wo der Spaten in Zukunft anzusetzen sein wird, um auf die Erze zu stoßen.

Adolf Kocirz.

**Mathias, F. X.** Die Musik im Elsaß, gr. 8°. 42 S. Straßburg, F. X. Le Roux & Co., 1905. M —, 60.

**Süß, Wilh.** Allgemeine Musiklehre u. Chorschule. Lex. 8°. III, 63 S. Darmstadt, C. M. Kühn, 1905. M 3,—.

**Verzeichnis der im Jahre 1904 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften u. Abbildungen m. Anzeige der Verleger u. Preise.** In alph. Ordnung nebst syst. geordn. Übersicht. 53. Jahrg. Lex. 8°. IV, 70, 231 S. Leipzig, F. Hofmeister. M 25,—.

**Volkmann, Hans,** Neues über Beethoven. Berlin und Leipzig 1905, Hermann Seemann Nachfolger.

Von den sieben Abschnitten dieser kleinen Schrift ist wohl nur der letzte, der den bisher nicht bekannten, von einem gewissen Sporschil herrührenden Nekrolog aus der Dresdner Abendzeitung (vom 11. und 12. Juli 1827) im Auszuge wiedergibt, für die Beethovenforschung von größerem Wert. Die diesem Aufsatz entnommenen Mitteilungen sind immerhin derart, daß sie uns das Bild von Beethoven's Persönlichkeit hier und da durch Hinzufügung kleiner Züge zu ergänzen, oder wenigstens schon Bekanntes, wegen zweifelhafter Glaubwürdigkeit der Gewährsmänner jedoch nicht mit Sicherheit Verbürgtes zu bestätigen vermögen. Sie gewinnen um so mehr an Interesse, als sie von einem wissenschaftlich gebildeten Manne herkommen, der eine Zeitlang in der intimsten Umgebung Beethoven's verkehren durfte und von ihm sogar eines künstlerischen Auftrages gewürdigt wurde. Wie Volkmann ausführlich berichtet, kam Johann Chrysostomus Sporschil nach Beendigung seines juristischen Studiums im Jahre 1823 mit dem Meister in Verbindung. Es handelte sich damals darum, den Musikstücken der ursprünglichen, bereits 1822 von Meisl als Festspiel »Die Weihe des Hauses« umgestalteten »Ruinen von Athen« einen neuen Text unterzulegen und das so entstandene Werk als eine »neue Oper von Beethoven« auf das Josephstädter Theater zu bringen. Weil der hierzu anserehene Sporschil sich jedoch nicht auf die ihm gestellte Aufgabe beschränkte, sondern mit

Benutzung der vorhandenen Nummern ein umfangreiches Opernorchestra verfaßte, zu dem Beethoven noch eine große Anzahl von Musikstücken hätte hinzu komponieren müssen, zerschlug sich wohl die ganze Angelegenheit. Das Manuskript des »Die Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon« betitelt Librettos, das tatsächlich am Rande einige dürftige Notenskizzen von des Meisters Hand zeigt, kam mit Schindler's Nachlaß auf die königl. Bibliothek zu Berlin, wo es jetzt von Volkmann aufgefunden wurde. Sporschl widmete sich später fast ausschließlich publizistischen Arbeiten und veröffentlichte außer dem erwähnten Nekrolog noch einen anonymen Aufsatz über Beethoven im Stuttgarter »Morgenblatt für gebildete Stände« (vom 5. Nov. 1823), den schon Nohl in seinem Buche »Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen« in extenso abdruckte, ohne daß es ihm jedoch gelang, den Verfasser zu eruierten.

In den übrigen Teilen der Schrift bietet Volkmann lediglich eine Nachlese aus Beethoven's Konversationsheften. Eine Ehrenrettung des Neffen Karl, der nach den mitgeteilten Proben allerdings ein ungewöhnlich begabtes Kind gewesen zu sein scheint, wird versucht, und für die leidigen Dienstbotenaffären des Meisters, bei denen es bisweilen sogar zu Schlägereien kam, werden neue Belege erbracht. Man erfährt, daß Beethoven

ein Liebhaber von gutem Wein und Fischen war und auch Anstern nicht verschmähte; daß er im Gegensatz zu Goethe Zigarren und gar Pfeife rauchte und Hunden und anderen Vierfüßlern seine Zuneigung nicht versagte. In einem hübschen, »eine Plauderstunde bei Beethoven« überschriebenen Abschnitt endlich ist, wiederum an der Hand der Konversationshefte, eine Unterredung mit dem Fagottisten der Wiener Hofkapelle August Mittag wiedergegeben, dessen Besuch sich der Meister erbeten hatte, um etwas Näheres über neue, am Fagott vorgenommene Verbesserungen zu erfahren.

Ist nun auch das wenige, wirklich Neue, das Volkmann vorzubringen vermag, nicht gerade von weittragender Bedeutung für den Forscher, so wird diese Büchlein doch namentlich diejenigen erfreuen und unterhalten, die aus Vorliebe für den großen Meister sich gern auch mit den alltäglichsten, obschon für die Erkenntnis des »Künstlers Beethoven« unwesentlichen Umständen und Ereignissen seines Lebens vertraut machen möchten. An sie wendet sich die kleine Schrift denn auch wohl in erster Linie. Da sie zudem in anspruchslosem, behaglichem Plauderton verfaßt ist, mag man eher darüber hinwegsehen, wenn häufig gar zu Nebensächliches mit breit ausgeführter, »wissenschaftlicher« Umständlichkeit vorgetragen wird.

L. Landshoff

## Besprechung von Musikalien.

Capellen, Exotische Mollmusik, zwei Hefte, je *M.* 2,—.

Capellen versucht, wie früher schon japanischen, so jetzt auch indischen und anderen orientalischen Melodien in Europa Eingang zu verschaffen. Über die neue Publikation ist fast dasselbe zu sagen, wie über die ältere (vgl. Ztschr. V, S. 469). Als Kompositionen Capellen's unter Benutzung einer fremden Melodik mögen die Stückchen nicht zu anspruchsvolle Klavierspieler erfreuen. Nur müssen sie sich stets gegenwärtig halten, daß diese Musik durchaus den Stempel »made in Germany« trägt und mit der Art exotischen Musizierens ganz und gar nichts zu tun hat. Schon der Titel der Sammlung erweckt ganz falsche Vorstellungen: exotische Melodien mögen für uns Mollcharakter haben, für die Auffassung von Völkern, die keine Harmonie

kennen, haben aber die Begriffe »Dur« und »Moll« gar keinen Sinn. Auch über den Gefühlscharakter einer exotischen Melodie läßt sich vom Standpunkt des europäischen Hörers aus gar nichts sagen. Was uns schwermütig, mag jenen fröhlich scheinen, und umgekehrt. Die Melodien selbst sind älteren Quellen entnommen, deren Zuverlässigkeit starken Zweifeln ausgesetzt ist. Bei genauerer Betrachtung bleibt also dieser Mollmusik wenig Exotisches.

Hornhostel.

Scherrer, Heinrich, Deutsche Volkslieder und Balladen zur Gitarre. Nach der Art der alten Lautenmusik bearbeitet und übertragen für Klavier. 40. München, Georg D. W. Callwey. 16 Lieder je *M.* 1,—.

## Zeitschriftenschau.

Zusammengestellt (in Vertretung) von Carl Ettler.

Verzeichnis der Abkürzungen siehe Zeitschrift VI, Heft 1, S. 49 u. H. 3, S. 135.

- Anonym.** Die Südländsfahrt des Wiener Schuhherthundes 1905, L 28, 21 ff. — Der XVIII. deutsch-evangelische Kirchengesangsverein (in Rothenburg o. d. Tauber), AMZ 32, 30/31. — I. Altpreußisches und IV. Litaussches Musikfest, NMZ 26, 20. — Music Teachers' National Association Convention at New York, Juni 20—23, Et 23, 8. — Another Story of Niel Gow, St 16, 184. — Zur Frage der Knabenhöre, MS 1905, 6. — Luigi Boccherini, MMR 35, 416. — Satzung für einen Schülerchor, KCh 16, 8. — Edward Grieg. Ein silhuetlinje. (Efter Leonard Liebling i The Mus. Courier.), Finsk Musikrevy, Helsingfors 1, 13/14. — Julius Kniess, BB 28, 7—9. — Ein geistlicher Orgelspieler im Altertum, Allgem. Zeitung, München, 1905, 154. — Eidgenössisches Sängerfest in Zürich 1905, SMZ 45, 22, 23. — Wettgesänge der Abteilung Kunstgesang, III. Kategorie (Sängerfest Zürich 1905, SMZ 45, 23. — Richard Kirsch, H 1905, 8. — De quelques défauts de la virtuosité. Le 3<sup>e</sup> Concerto pour violon de Saint-Saëns et la 2<sup>e</sup> Ballade de Chopin pour piano), RM 5, 15. — Le théâtre populaire et M. Bernheim, RM 5, 15. — Neues über die vatikanische Choral Ausgabe, GR 4, 8/9. — Internationaler Kongreß für gregorianischen Gesang in Straßburg 16.—19. August 1905, GR 4, 8/9. — English church exhibition at St. Albans (27. Juni bis 15. Juli), MT 61, 750. — The fathers of great musicians. (Bach, Händel, Haydn, Mozart), MT 61, 750. — Association of Musical Competition Festivals, MT 61, 750. — Internationaler Kongreß für gregorianischen Gesang, 16.—19. Aug. 1905, C 22, 8. — Schlußkonzert des Gregoriushauses in Aachen (Abdruck der Berichte a. d. »Echo der Gegenwart« und a. d. »Volksfreund« GBl 30, 8/9). — Internationaler Kongreß für gregorianischen Gesang in Straßburg i. E. (16.—19. August), GBl 30, 8/9. — Über den internationalen Kongreß für Kirchenmusik in Turin (Abdruck des Berichtes a. d. »Germania«), GBl 30, 8/9. — Die Franzosen und die deutsche Musik, Neue Militärmusik-Zeitung, Hannover, 12, 30. — Der Export deutscher Musikinstrumente, Musik-Instrumenten-Zeitung Berlin, 15, 45. — Bekroonde Zangverenigingen van den Wedstrijd te Verviers, MB 20, 29/30. — Zangwedstrijd te Breda (Bericht), MB 20, 31. — Zangwedstrijd te Verviers, (Bericht), MB 20, 31. — Reichs-Musikbibliothek und Zentralauslieferungslager, MLB 2, Juli ff. — Walter Niemann (Biogr. Skizze), MLB 2, Juli-Nummer. — Einige Winke über Saitenmesser, Der Gitarrenfreund, München, 6, 6. — Tools used in violin making, The Violonist, 5, 11. — Nachträgliches aus dem Leben des Altmeisters Fr. Ladegast, Zfl 25, 32.
- Abell, A. M.** Leaves from Spohr's Autobiography, MC 51, 4 ff.
- Altenburg, W.** Zur Entwicklungsgeschichte des Klarinettenbanes, Zfl 25, 30.
- Andersson, O.** Fornordiska stringinstrument, Finsk Musikrevy Helsingfors, 1, 11/12.
- B., E. F.** The Germans an Unmusical Nation, MO 28, 334.
- B., M.** Der Musikinstrumenten-Außenhandel der Vereinigten Staaten von Amerika in den letzten drei Jahren, Zfl 25, 31.
- Deutschlands Musikinstrumenten-Außenhandel im 1. Halbjahr 1905, Zfl 25, 32.
- B., V.** Mathilde Marchesi (Biogr. Skizze), A arte musical, Lisboa, 7, 157.
- Barilli, A.** Claudio Merulo e Ottavio Farnese, RMI 12, 3.
- Bas, G.** Theoria et pratica d'esecuzione Gregoriana, SC 7, 2/3.
- Batka, R.** Ein altes niederdeutsches Volkslied (Edt qnam ein man gegangen), Mk 4, 21.
- Bauer, E.** Musical conditions in Portland, Ore, Musical Leader and Concert Goer, Chicago, 10, 6.
- Beal, E. F.** A criticism of popular music, Et 23, 8.
- Beckmann, G.** Max Reger als Orgelkomponist, Mk IV, 22.
- Beer, P.** Dr. Paul Marsop-München und die Militärkapellen, DMMZ 27, 32.
- Bekker, P.** Zur Charakteristik der Stimmen, Mk 4, 21.
- Benoit, J.** Wagner le dramatisste, Université Catholique, Lyon, 1905, Juli.
- Bertini, P.** Il romanzo di F. Liszt, NM 10, 115.
- Berufsgenossenschaft der Musikinstrumenten-Industrie.** (Protokoll), Zfl 25, 31.
- Beßmertny, M.** Prof. Max Friedländer, (Biogr. Skizze), NMZ 26, 21.
- Beutter, A.** Orgelliteratur, CEK 19, 8.
- Bierbaum, Willh.** Im Zickrack durchs eidgenössische Sängerfest (Zürich 1905), SMZ 45, 22 ff.

- Blumenthal, P.** Der Kantor Bartholomäus Gesius. Ein Vorläufer Seb. Bachs, NMZ 26, 20, 21.
- Bohn, P.** Eine musikgeschichtliche Notiz Die Urheberschaft der Abhandlungen des Abtes Odo von Clugny, GBl 30, 8, 9.
- Borst, A. W.** Power-Houses for musical progress, Et 23, 8.
- Bourgault-Ducoudray, M.** Publications nouvelles, RM 5, 15.
- Boutarel, A.** Schiller. L'enfance et les débuts d'un poète dramatique. Les œuvres musicales qu'il a inspirées, M 71, 33 ff.
- Bouyer, R.** Petites notes sans portée: Nos adieux à la cour du Conservatoire, M 71, 33.
- Brandt, G.** Das Lied und sein Text, KW 18, 21.
- Broadhouse, J.** Facts about strings, St 16, 184 ff.
- Brymer, R.** Developing musical imagination, Et 23, 8.
- Burleigh, M.** An Amateur Orchestra, St 16, 184.
- Burlingame Hill, E.** Christian Sinding, Et 23, 8.
- Burrowes, K.** Practical ideas applied to the teaching of children, Et 23, 8.
- C., D.** College of Violinists, St 16, 184.
- C., J.** Légion d'honneur. — Distinctions académiques, RM 5, 15.
- Aux musiciens, RM 5, 15.
- Cagin, D. P. e Mocquereau, D. A.** Solesmes e la restaurazione del Canto gregoriano, Rivista bibliogr. ital., 10, 14.
- Cametti, A.** Donizetti a Roma. Con lettere e documenti inediti, RMI 12, 3.
- Chabrier, E.** Lettre inédite d'E. Chabrier, RM 5, 15.
- Chop, M.** »Anno Dazumal«. Heitere Erinnerungen aus dem Bühnenleben einer kleinen Musikstadt, Tögl. Rundschau, Berlin, 1905, Nr. 164.
- Clark-Steiniger, F. H.** Die Befreiung von der Mechanik des Klavierspiels, NZfM 72, 34.
- Closson, E.** Un nouveau livre de M. F. A. Gevaert. (Traité d'harmonie théorique et pratique), GM 51, 30/31, 32/33.
- Cohen, C.** Nenausgabe der Orgelbegleitung des Kölner Diözesangesangbuches, GBl 30, 8, 9.
- Combarieu, J.** Cours du Collège de France: la Musique et la Magie, RM 5, 15.
- Cramer, H.** Das Violoncell im Hause (Violoncellliteratur: 1. Die Zeit bis Haydn. 2. Die Zeit nach Haydn), KW 18, 22.
- Curson, H. de.** Le Ténors, par un Ténors, GM 51, 34/35.
- Dotted crotchet.** St. Margaret's church, Westminster, MT 61, 750.
- E., A.** 82. Niederrheinisches Musikfest zu Düsseldorf (11.—13. Juni 1905), SH 45, 30/31.
- Edelmann, M. Th.** Kinemat. Studie über die longitudinalen Bewegungen des Stieles einer tönenden Stimmgabel, Physik. Zeitschrift, 6, 14.
- Edwards, F. G.** A master organ-builder. Father Smith, MT 61, 750.
- Ehlers, P.** Erstes altpreussisches Musikfest (Bericht SH 45, 30/31).
- Enschedé, J. W.** Naturellike en exotische harmonieën, Cae 62, 8.
- Ertel, P.** 21. Deleg.-Versammlung des Allg. Deutschen Musiker-Verbandes vom 18.—22. Juli 1905, DMZ 36, 31, 32.
- d'Estrée, P.** L'Ame du comédien XI. 20<sup>e</sup> article), M 71, 32 ff.
- Eylau, W.** Schwierige Hände und ihre Behandlung. Ein Beitrag zum Violinunterricht, NZfM 72, 34.
- Feith, A.** Zur Gesellenprüfung für das Orgelbauerhandwerk, ZfI 25, 32.
- Fischer, W.** Max Reger als Orgelkomponist, AMZ 32, 30/31, 32/33.
- Fleischer, O.** Neumen-Studien. 3. Die spätgriechische Tonschrift, Wochenschrift für klass. Itilologie, 22, 30/31.
- Gamba.** Violinists at Home and Abroad, St 16, 184.
- Dettmar Dressel, St 16, 184.
- Gastoué, A.** La Musique à Avignon et dans le Comtat du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle (avec transcriptions de pièces anciennes), RMI 12, 3.
- Gauthier-Villars, H.** Le Goût musical, Le Mercure musical, Paris, 1, 6.
- Goehler, G.** Parsifal, Zukunft, Berlin, 13, 44.
- Gregor, H.** Direktor Hans Gregor über den Opernstil, Leipz. Neueste Nachrichten 1905, 17. Aug.
- Grieg, E.** Mijn eerste Succes, MB 20, 32 ff.
- Griveau, M.** Jusqu'à quel point la musique se suffit-elle, isolée du drame? RMI 12, 3.
- Grove, G.** Mendelssohn's »Hebrides« Overture, MT 61, 750.
- Gruner, Hans Führmann,** ein sächs. Orgelmeister. Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, 10, 7.
- Grunsky, K.** Vom Auswendigspielen, NMZ 26, 20.
- Hector Berlioz. Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe. III. B. IV. B. (Beapr.) BB 28, 7, 9.
- Gt.** Eidgen. Sängerkongress in Zürich 1905, Die Instrumentalmusik, Zürich, 6, 8.
- H.** Märkisches Sängerkongress (Bericht), SH 45, 32/33.
- H., G.** Wettgesänge der Abteilung Volksgesang.

- Hauptaufführung der Abteilung Volksgesang. Eidgenöss. Sängerfest, Zürich 1905, SMZ 45, 22.
- Haase, C. Virtuosen und Dilettanten der römischen Kaiserzeit, KL 28, 15.
- Hagemann, C. Die Pariser komische Oper, BW 7, 20.
- Hartmann, L. Palestrina, Mk 4, 22.
- Harzen-Müller, H. N. Zum 300. Geburtstage Simon Dachs (29. Jnli), SH 45, 30 31.
- Ein falscher Schiller's Nacht und Träume (i) in der Musik, SH 45, 32 33.
- Haslam, F. L. Style in Singing, MC 51, 2, 3.
- Heinrich, Studien über die deutsche Gesangsansprache, Literaturblatt für german. und roman. Philologie, 26, 7.
- Hemingway, E. Should the teacher of music give free lessons? Et 23, 8.
- Heuß, A. Das Bachfest in Eisenach, Nens Zürcher Zeitung 1905, Nr. 154.
- Musikfeste, Brücke zur Heimat, Leipzig 1905, Jnli.
- Holzer, E. Zur Biographie der Marianne Pirkner (Heilbronner Musiklehrerin im 18. Jahrh.), Württemb. Vierteljahrsschrift für Landesgeschichte (Stuttgart) 1905, XIV.
- I. A. 4. Litauisches Musikfest, Memel, Pfingsten 1905, Bericht, SH 45, 30 31.
- I. E. Wettgesänge der Abteilung Kunstgesang. IV. Kategorie und Vorträge der Gastvereine (Sängerfest Zürich 1905), SMZ 45, 23.
- Jacques-Dalcroze, E. Les étonnements de M. Quelconque, Le Mercure Musical, Paris, 1, 7.
- Jaëll, M. Das Pedal, KL 28, 15.
- Jemain, J. Le Concours Rubinstein, M 71, 33.
- Ingman, A. »Folk-sångakademien« i Dresden, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1, 13 14.
- Invano. »La Camerata de Bardi« a Firenze, NM 10, 115.
- K. Der Göttinger Dichterbund und die Tonkunst, NMZ 26, 21.
- K. G. Der Dichter des »Ännchens von Tharau«; zur 300. Wiederkehr seines Geburtstages, NMZ 26, 20.
- Karlsruhe, Ch. Die Saison in Coventgarden, III, S 63, 46.
- Kelsay. National Federation of Musical Clubs, Musical Leader, Chicago, 10, 6.
- Kerschagl, J. Ein beliebtes Motiv, NMZ 26, 21.
- Kerst, Fr. Ans Mozart's Werkstatt, Mk 4, 21.
- Kessels, M. J. H. Nabetrachtung over het Militaire Muziek-Concours te Tilburg, MB 20, 29 30.
- Kesser, H. Die Tonkunst in der Schweiz, Nzfm 72, 31.
- KL, H. Die Lage der Musiker in den Kurorechestern, DMZ 36, 32 ff.
- Kling, H. Franz Liszt à Genève 1835 bis 1836, CMu 8, 15.
- Kraemer, P. Das Geheimnis des Staccatos auf den Streichinstrumenten, Mk 4, 22.
- Krohn, J. Om väsendet och uttrycksförmågan i tonernas förhållandau, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1, 11 12.
- Kromsøyer, F. Die Faktoren des musikalischen Gedächtnisses. Übersetzung von Kap. VIII des Buches »La Musique et la Psycho-Physiologie« von M. Jaëll, MWB 36, 30 31.
- Kruif, M. H. van T. Über-Musik, MB 20, 31.
- Lachner, Fr. Franz Schubert and his coffee mill (Anecdotes), Et 23, 8.
- Legus, E. Mera muzik i våra kyrkor, Finsk Musikrevy, Helsingfors, 1, 11/12.
- Lalo. Lettre inédite de Lalo, RM 5, 15.
- Laloy, L. Un dernier mot sur Alfred Bruneau, Le Mercure Musical, Paris, 1, 7.
- Le drame musical moderne: IV. Claude Debussy, Le Mercure musical, Paris 1. 6.
- Ling, A. van. De kwart als teleenheid, Cae 62, 8.
- Liszt. Lettres inédites de Liszt, RM 5, 15.
- M. Harpe à Pédales et Harpe Chromatique, MM 17, 14.
- Macák, A. Die Musik in Bulgarien, MLB II, Juli.
- Marnold, J. Les sons inférieurs et la théorie de M. H. Riemann, Le Mercure Musical, Paris, 1, 7.
- Mathews, W. S. B. Practicable Promotion of Music in Small Places, Et 23, 8.
- Mathias, F. X. Die historische Entwicklung der Choralbearbeitung für Orgel in zwei Orgelvorträgen beleuchtet, C 22, 8 ff.
- Mauclair, C. Alfred Bruneau, MM 17, 14 ff.
- Maurer, H. VI. Schweizerisches Tonkünstlerfest in Solothurn, NMZ 26, 21.
- Mello, A. Kistler's Volksoper »Der Vogt auf Mühlstein«, NMZ 26, 20.
- Mey, K. Otto Neitzel: R. Wagner's Opera in Text, Musik und Szene erläutert (Bespr.), BB 28, 7 9.
- Wilhelm Kienzl: »Aus Kunst und Leben« (Besprech.), BB 28, 7 9.
- Guido Adler: R. Wagner, Vorlesungen, gehalten an der Universität zu Wien (Besprech.), BB 28, 7 9.
- Musik und Nerven. 1. Naturgeschichte des Tonsinns von Ernst Jentsch (Bespr.), BB 28, 7 9.
- »Faust«-Musiken, NMZ 26, 21.
- Meyer, J. Justus Wilhelm Lyra. Burschenschaftliche Blätter, (Berlin) 1905, Nr. 4.
- Meißner, J. Die Bedeutung der Kirchenmusik, KCh 16, 7.

- Mülligen, S. van. Wagner te Parijs, Cae 62, 8.
- Mocquereau, D. A. s. Cagin.
- Möller, F. u. Neumann, E. Eindrücke vom Militär-Musik-Wettstreit in Tilburg (Abdruck aus DMMZ), MB 20, 29/30.
- Mojisovics, R. v. Orgelmusik für Klavier, SH 45, 26, 27, 30/31.
- Monaldi, G. La musica d'Israele, Nuova Antologia, Rom, 40, 805.
- Moore, A. W. Hans Christian Andersen and music, Et 23, 8.
- N., A. Das Begrüßungs-Konzert (Sängerfest Zürich 1905), SMZ 45, 22.  
— Die Hauptaufführung der welsch-schweizerischen und der Kunstgesangsvereine (Sängerfest Zürich 1905), SMZ 45, 23.
- N.-ff, A. Die Notwendigkeit des Niederganges der Oper, II, L 28, 22.
- Niemann, W. Neues aus Skandinavien, S 63, 44/45.  
— Musikal. Auslegungskunst, Grenzboten, Leipzig, 64, 31.
- O., R. Sängerfest des Erzgebirgischen Sängerbundes in Oederan (Bericht), SH 45, 32/33.
- O., V. Reis door het Muziekcorps der Kon. Ned. Fabriek van Muziekinstrumenten, M. J. H. Kessels, Tilburg, MB 20, 29/30.
- Ott, K. Der Entwicklungsgang der mittelalterlichen Choralmelodie. III. Epoche. Vom 11. Jahrh. bis zum Ausgange des Mittelalters, GR 4, 8/9.
- Pagenstecher, K. Die Wiesbadener Mai-festspiele 1906, BW 7, 19.
- Pasdirek, Fr. Der Musikhandel in England und Rußland, MLB 2, Juli.  
— Die Reform des Musikalienvertriebes, MLB 2, Juli.  
— Das Universal-Handbuch-Unternehmen, MLB 2, Juli.  
— Der Kampf um die Verwertung der musikalischen Aufführungsrechte, MLB 2, Juli.
- Pereira, Quarteto de Joachim, A arte musical, Lisboa, 7, 158.
- Perry, C. Getting the best out of pupils, Et 23, 8.
- Pf. A. Die Delegiertenversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikerverbandes zu Bremen, DMMZ 27, 31.
- Phipson, T. Lamb. Old Flemish Music in Itali, St 16, 184.
- Polignac, Armande de. Pensées d'ailleurs, Le Mercure musical, Paris 1, 6.
- Pougin, A. La Distribution des prix au Conservatoire, M 71, 32.
- Puttkamer, A. v. Tage mit Liszt; persönliche Erinnerung. Neue freie Presse, Wien 1905. Nr. 14590.
- Rehbein, G. Hans Thauer's Kompositionen, Zentralbl. Deutscher Zither-Vereine, München, 28, 8.
- Ricci, P. J. Metodo teorico pratico di Canto gregoriano tradizionale, Rivista bibliogr. ital. 10, 14.
- Riemann, L. Ein neuer Klavierton, NZfM 72, 32/33.
- Riesemann, O. v. Richard Strauß und die russische Musik, St. Petersburger Zeitung (Montagsblatt) 1905, Nr. 82.
- Robinson, Fr. C. Helps for new teachers. IV. Sight-Reading, Et 23, 8.
- Roda, C. de. Un quaderno di autografi di Beethoven del 1825, RMI 12, 3.
- Rosenbaum. Besserstellung der Hoboisten, Hornisten und Trompeter, DMMZ 27, 31.
- Rothert. Nach welchen Grundsätzen sollen Choralbücher redigiert werden? Aus der Arbeit des Niedersächsischen Kirchenchorverbandes 1905, Nr. 31.
- S. Musikfeste und kein Ende, Breslauer Zeitung 1905, Nr. 397.
- Schuch, J. Aus dem Grazer Kunstleben. (Neue Folge), L 28, 22 ff.
- Segnitz, E. Aus dem Leben eines Dichtermusikers (Christian Friedrich Daniel Schubart), MWB 36, 32/33 ff.
- Segnitz, G. Die Lutherlieder im Sächs. Landesgesangbuch, KCh 16, 8 ff.
- Sérieyx, A. La fête des vigneronns, GM 51, 34/35.
- Servières, G. La chapelle royale sous la Restauration, GM 51, 30—31, 32—33.
- Spencer, S. R. Studio talks, Et 23, 8.
- Speyer, E. Mozart et son »Don Juan«, GM 51, 30—31.
- Stein, Die Orgel als Begleitinstrument, KCh 16, 7 ff.
- Sternfeld, R. R. Wagner's »Feen-Phantasie«, Mk 4, 22.
- Stier, E. Die Musik in der Erziehung und die Erziehung zur Musik, Mk 4, 21.  
— José Vianna da Motta (Biogr. Skizze), NMZ 26, 20.
- Storck, K. Beethoven's Heldenstum, Der Türmer, Stuttgart, 7, 10.
- Straeten, E. van der. Patie Birnie, St 16, 184.
- Tabanelli, N. Il contratto di »claque«, RMI 12, 3.
- Tardien, Ch. Souvenirs du théâtre royal de la monnaie, GM 51, 34/35.
- Tebaldini, G. Giuseppe Persiani e Fanny Tacchinardi (Memorie edappunti), RMI 12, 3.
- Tenev, M. Miettes historiques: La retraite de M<sup>lle</sup> Sonntag, Le Mercure Musical 1, 7.
- Thomas, W. Das Ritter'sche Reformstreichquartett und seine Schattenseiten, NZfM 72, 32/33.
- Tiersot, J. Bertioziana: Harold en Italie, M 71, 32 ff.

**Th. E.** Zwei schweizerische Musikfeste. (Tonkünstlertagung in Solothurn und Sängerkongress in Zürich), NMP 14, 16.

**Vattelli, F.** L'autografo della »Lyra Barberina« di G. B. Doni, NM 10, 114.

**Volbach, F.** Hans von Bülow, Hamburger Korrespondent 1905, Nr. 265.

**W.** Behördliche Beschränkung des Musikergewerbes, DMZ 36, 33.

**W. E.** Theodor Stähelin † (Aktuar des Eidgenöss. Musikvereins), Die Instrumentalmusik, Zürich, 6, 8.

**W. K.** Ein Jubiläum (der Ave Maria-Glocke der kath. Pfarrkirche zu Montabaur), GBl 30, 8/9.

**W. M.** Muziek en Beeldende Kunst, WvM 12, 32.

— Margarete Altmann-Kuntz (Biogr. Skizzen) NMZ 26, 21.

**Wagner, Richard.** Briefe an die Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein, an Ludwig Schnorr, an Aug. Wilhelmj, BB 28, 7—9. Täglt. Rundschau 1905, 167 u. 160.

**Watt, Ch. E.** Music in Chicago Church, The Musical Leader and Concert Goer, Chicago, 10, 5, 6.

**Whitmer, T. C.** Summer days in the newberry library, Chicago, Et 23, 8.

**Wilhelm, E.** Der Berater im Musikverlage, Cae 62, 8.

**Wiltberger,** Die Stellung des Geistlichen zum Kirchenchor, die Tätigkeit des Dirigenten und der Sänger und das Verhältnis der Gemeinde zum Kirchenchor, GBo 22, 8/9.

**Winn, E. L.** Piano study for children, Et 23, 8.

**Witting, C.** Anton Friedrich Thibaut als Musiker (1772—1840), Dresdner Anzeiger 1905, Nr. 18 (Sonntagsbeilage).

**Wöber, O.** Die ungarische Musik und die Zigeuner, Mk 4, 22.

**Wölckel, W.** Tränemusik, DMZ 36, 33.

**Wolf, J.** Eine eigenartige Quelle evangelischer Kirchenmusik, Mitteilungen d. geschäftl. Ausschusses des ev.-kirchl. Chorgesangverbandes für die Provinz Brandenburg 1905, Nr. 51.

**Zabel, E. P. J.** Tschaikowsky, Deutsche Rundschau, Berlin, 31, 11.

**Zechorlich, P.** Neues von Hugo Wolf. Nach den Briefen an die Familie Grohe, AMZ 32, 30/31, 32/33.

Berichtigung. Die in letzter Nummer an S. 484 besprochene Schrift »Oper oder Drama?« ist nicht von Wimmersdorf, sondern von Wimmershof.

## Mitteilungen der »Internationalen Musikgesellschaft«.

### Ortsgruppen.

#### Paris.

La section de la Société Internationale de Musique a tenu sa dernière séance le 26 juin, sous la présidence de M. Lionel Dauriac, président.

M. Ecorcheville a signalé, au point de vue des mœurs en général, comme à celui de la musique en particulier, l'intérêt qui s'attache à la lecture d'un ouvrage récemment paru, le *Voyage en France de Locatelli*, en 1664-1665.

M. Ténéo a fait la lecture d'un curieux document de Rahaud-Saint-Etienne sur les *Origines de la Musique*.

On a discuté ensuite une proposition de M. de La Laurencie, tendant à demander aux conservateurs des musées et bibliothèques de province, les renseignements propres à constituer une iconographie musicale de la France.

La section de Paris vient encore d'avoir la douleur de perdre un de ses membres. Charles Joly, rédacteur musical du *Figaro*, rédacteur en chef de *Musica*, est décédé subitement dans les derniers jours de juillet. Il n'était âgé que de quarante-cinq ans. Né à Neufmanil (département des Ardennes), après un court passage dans l'enseignement public, il était entré dans la presse. Collaborateur de l'*Actualité*, du *Quotidien illustré* (1895), du *Paris*, du *Figaro*, secrétaire de rédaction de la *Revue Internationale de Musique* (1898), il avait fondé voici trois ans, la revue mensuelle *Musica*, qu'il dirigeait avec son affinité accoutumée, et qu'ont pu apprécier maintes fois tous ceux qui l'approchaient. Ch. Joly avait de nombreuses et sympathiques relations en Allemagne, où il se rendait fréquemment, soit à Bayreuth, à Munich, à Dresde ou à Berlin, pour suivre les grandes solennités musicales. Outre sa collaboration régulière au *Figaro*, il donnait des correspondances au *Standard*, et de nombreux articles aux revues telles que la *Grande Revue*, le *Théâtre*, etc. Il laisse une brochure sur les *Maîtres-Chanteurs*, qui parut lors de la première représentation à Paris de l'œuvre de R. Wagner.

J.-G. Prod'homme.

Ausgegeben Anfang September 1905.

Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Leipzig, Czernaks Garten 16.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36.

**SAMMELBÄNDE**  
**DER**  
**INTERNATIONALEN MUSIK-**  
**GESELLSCHAFT**

**Sechster Jahrgang 1904—1905**

---

Herausgegeben von

**Max Seiffert**



**LEIPZIG**

**DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL**



# INHALT.

Seite

Abert, Hermann (Halle).	
Die Musikästhetik der Échecs Amoureux . . . . .	346
Barclay Squire, William (London).	
Purcell as Theorist . . . . .	521
Bienenfeld, Elsa (Wien).	
Wolfgang Schmeltzl, sein Liederbuch (1544) und das Quodlibet des XVI. Jahrhunderts . . . . .	80
Brenet, Michel (Paris).	
Deux comptes de la Chapelle-Musique des Rois de France . . . . .	1
Brückner, Fritz (Leipzig).	
Zum Thema »Georg Benda und das Monodrama« . . . . .	496
De la Laurencie, L. (Paris).	
Jean-Marie Leclair L'aîné . . . . .	250
Istel, Edgar (München).	
Einiges über Georg Benda's »akkompagnierte« Monodramen . . . . .	179
Koczirz, Adolf (Wien).	
Der Lautenist Hans Judenkönig . . . . .	237
Lach, Robert (Lussuigrande).	
Alte Kirchengesänge der ehemaligen Diözese Ossero . . . . .	315
Ludwig, Friedrich (Potsdam).	
Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460. Besprechung des gleich- namigen Buches von Joh. Wolf . . . . .	597
Maclean, Charles (London).	
The principle of the Hydraulic Organ . . . . .	183
Mayer-Reinach, Albert (Kiel).	
Zur Geschichte der Königsberger Kapelle in den Jahren 1578—1720 . . . .	32.
Pirro, André (Paris).	
Louis Marchand . . . . .	136 <sup>2</sup>
Prod'homme, J.-G. (Paris).	
La Société Sainte-Cécile d'Avignon au XVIII <sup>e</sup> siècle . . . . .	423
La Musique à Paris, de 1753 à 1757, d'après un Manuscrit de la Biblio- thèque de Munich . . . . .	568
Quittard, Henri (Paris).	
Un musicien oublié du XVII <sup>e</sup> siècle français: G. Bouzignac . . . . .	356
Riemann, Hugo (Leipzig).	
Zur Geschichte der deutschen Suite . . . . .	501
Schiedermaier, Ludwig (Marburg).	
»I sensali del teatro« . . . . .	588
Seiffert, Max (Berlin).	
J. S. Bach 1716 in Halle . . . . .	595
Shedlock, J. S. (London).	
The Harpsichord Musio of Alessandro Scarlatti . . . . .	160, 418
Sonneck, O. G. (Washington).	
Early American Operas . . . . .	428
Weigl, Karl (Wien).	
Emanuel Aloys Förster . . . . .	274



# Deux comptes de la Chapelle-Musique des Rois de France

par

**Michel Brenet.**

(Paris.)

Pendant trois siècles et demi, depuis les commencements de l'art polyphonique jusqu'à la fin de la monarchie, de 1440 environ jusqu'à 1790, la Chapelle-Musique des Rois de France a rivalisé d'importance et de valeur artistique avec celles des autres souverains de l'Europe occidentale; elle a compté parmi ses membres, — compositeurs, chanteurs, instrumentistes, — nos meilleurs musiciens nationaux et un grand nombre d'excellents artistes étrangers; une bonne part des œuvres qui ont successivement formé son répertoire se sont répandues au dehors et ont marqué dans le développement de l'art. A plusieurs points de vue il est donc permis de dire que l'absence d'une véritable histoire de cette chapelle constitue dans la littérature musicale une regrettable lacune.

A de longs intervalles, plusieurs ouvrages ont cependant été publiés sur ce sujet. Le livre de Du Peyrat, imprimé en 1645, les deux volumes d'Archon, datés de 1704 et 1711, et ceux d'Oroux, publiés en 1776 et 1777, ont principalement pour objet l'histoire ecclésiastique et administrative de la chapelle royale; ils nous renseignent d'une manière assez étendue sur l'organisation et le fonctionnement religieux de cette institution; mais ils fournissent peu de lumières sur son côté artistique, c'est-à-dire sur le personnel musical qui y était attaché, et sur les œuvres qu'on y exécutait. Archon s'appuie d'ailleurs principalement sur Du Peyrat, et Oroux sur Du Peyrat et Archon. Les rares renseignements musicaux qu'ils nous offrent sont en partie erronés et ne doivent pas être acceptés sans vérification<sup>1</sup>.

Il n'y aurait lieu de tenir ici aucun compte du livre de Castil-Blaze<sup>2</sup>, si malheureusement l'absence d'autres ouvrages ne lui avait donné, aux yeux de quelques écrivains trop confiants, un semblant d'autorité. Ce petit volume, improvisé au moment de la suppression de la chapelle royale, en 1830, n'est d'un bout à l'autre qu'un léger feuilletton, où ne sont respectés ni l'orthographe des noms propres, ni même toujours le sens des mots et les

1: *L'histoire ecclésiastique de la cour, ou les Antiquités et Recherches de la Chapelle et Oratoire du Roy de France, depuis Clovis I jusqu'à nostre temps*, par Guillaume Du Peyrat. Paris 1645, in-folio. — *Histoire de la Chapelle des Rois de France, dédiée au Roy*, par M. l'abbé Archon. Paris, 1704 et 1711, deux volumes in-4°. — *Histoire ecclésiastique de la chapelle, et des principaux officiers ecclésiastiques de nos rois*, par l'abbé Oroux. Paris, 1776 et 1777, deux volumes in-4°.

2: *Chapelle-Musique des Rois de France*, par Castil-Blaze. Paris, 1852, petit in-8°.

règles élémentaires de la grammaire française. Fétis s'en est aidé cependant pour écrire dans sa *Revue musicale* cinq articles sur la musique des rois de France<sup>1)</sup>, en grande partie rédigés d'après des sources manuscrites, mais principalement d'après des copies exécutées au XVIII<sup>e</sup> siècle, et dont la comparaison avec les originaux fait ressortir les nombreuses inexactitudes.

La petite brochure de Thoinan<sup>2)</sup>, qui s'arrête à l'avènement de François I<sup>er</sup>, date d'un temps où cet érudit n'avait pas encore commencé à étudier directement d'après les sources. Elle ne peut donc être regardée que comme un résumé des écrits précédents de Du Peyrat, Archon, Oroux et Fétis. Depuis lors, il n'a été publié sur le même sujet qu'un total peu considérable de documents isolés, tels que les extraits de comptes et d'états des années 1782 et 1784, insérés dans le second volume des *Mélanges historiques*<sup>3)</sup>, ou les *Notes inédites* données par M. Constant Pierre sous une forme sommaire<sup>4)</sup>. On vaudra bien nous permettre de mentionner encore la série d'extraits inédits des comptes de la chapelle royale au XV<sup>e</sup> siècle, que nous avons produite dans notre notice biographique sur Ockeghem<sup>5)</sup>.

En réalité, l'insuffisance de toutes ces publications résulte beaucoup moins de l'indifférence ou de la maladresse des musicologues, que des difficultés qui se dressent devant eux dès qu'ils essaient d'embrasser l'ensemble de cette histoire. La principale de ces difficultés réside dans le désordre des documents originaux. Les fréquents déplacements de l'ancienne cour, les ravages du temps, les vicissitudes de la politique, les destructions accomplies à des époques où les souvenirs du passé semblaient plutôt importuns que précieux, toutes ces causes ont fait que les archives et les livres de musique manuscrits de la chapelle royale ont été disséminés et en partie perdus. Tandis que pour certaines périodes il est possible de reconstituer des séries à peu près continues de comptes et d'états du personnel, pour d'autres l'on ne possède plus que des fragments épars et incomplets. Sont-ils pour cela moins intéressants? Bien au contraire, et nous ne croyons pas faire œuvre inutile pour l'histoire de l'art que d'en choisir provisoirement quelques-uns, et de les publier, avec un commentaire.

Nous donnons donc ci-après deux états de paiement des musiciens de la chapelle, dressés l'un en 1532, sous le règne de François I<sup>er</sup>, et le second en 1619, sous le règne de Louis XIII. Le compte de 1532 a été cité par plusieurs écrivains, qui ne l'avaient pas tous directement consulté, mais se référaient à la reproduction abrégée et fautive qu'en a donné Castil-Blaze, dans les dernières pages de son livre. Le compte de 1619 est inédit.

1) *Recherches sur la musique des Rois de France et de quelques princes depuis Philippe le Bel jusqu'à la fin du règne de Louis XIV*, par F. J. Fétis, dans la *Revue musicale*, tome XII, année 1832, en cinq articles, pages 193, 217, 233, 241 et 257.

2) E. Thoinan, *Les origines de la Chapelle-Musique des souverains de France*. Paris, 1864, in-12.

3) *Mélanges historiques publiés par le Comité des travaux historiques et scientifiques*, tome II, Paris, 1877, in-4<sup>e</sup>, p. 790 à 813.

4) *Notes inédites sur la musique de la Chapelle royale*, par Constant Pierre, dans la *Tribune de Saint Germain*, année 1899, p. 47 à 60. Il en a été fait un tirage à part.

5) *Jean de Ockeghem, maître de la chapelle des rois Charles VII et Louis XI, étude bio-bibliographique d'après des documents inédits*, par Michel Brenet, dans le tome XX, 1893, des *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, et en tirage à part.

## I. Compte de 1532—1533.

Le manuscrit original sur parchemin du compte de 1532 forme un cahier de 28 feuillets de grand format, conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, sous le numéro 10389 du fonds français. Le titre en est libellé au f. 2 r°. Les feuillets suivants jusqu' au f. 4 v° sont remplis par le détail de la Recette de ce compte. Au f. 5 r° commence le détail de la Dépense. En le reproduisant, nous ne supprimerons que les répétitions de dates et de formules, et nous traduirons en chiffres arabes les désignations de sommes, inscrites en toutes lettres ou en chiffres romains dans le manuscrit.

Compte deuxiesme de maistre Benigne Seuré, conseiller du Roy nostre sire et receveur general de ses finances en la charge et generalité de Languedoc: Des Recepte et despence faictes par le dict maistre Benigne Seuré à cause des gages et pensions et entretenemens tant des chantes chanoines ordinaires de la chappelle de musique du Roy nostre sire, que aux chappellains de la nouvelle chappelle de plain chant nouvellement créée et érigée par le dict seigneur, pour dire chacun jour tout le service canonical, grandes et petites messes, et autres officiers de ladicte chappelle durant une année entiere commencée le premier jour de janvier l'an 1532, lesquels gaiges, pensions et entretenemens sont de tout temps annexez et jointz audit office de receveur general et par ledict maistre Benigne Seuré a esté faict lesdictz payemens ainsi qu'il sera déclaré ci-après.

Recepte. . . . .

Despence de ce compte. Et premierement la chappelle de Musique:

Aux chantes et chanoines ordinaires de la chappelle du Roy nostre sire et autres officiers estans en icelle, la somme de 9580 livres tournois à eux ordonnée par ledict seigneur en son estat signé de sa main et de maistre Jehan Breton secrétaire de ses finances, faict à Lyon le 9<sup>e</sup> jour de juing l'an 1533, pour les gaiges de l'année commençant le premier jour de janvier l'an 1532, et fuio le dernier jour de décembre ensuivant l'an revola 1533<sup>1)</sup>, laquelle somme de 9580 livres tournois ledict maistre Benigne Seuré a payé comptant par vertu dudict estat cy rendu aux personnes cy après nommées particulièrement et en la manière qui s'ensuit:

A tres reverend pere en Dieu messire François cardinal de Tournou, archevesque de Bourges, conseiller du Roy et maistre de sa chappelle, la somme de 1200 livres tournois pour ses gaiges a cause de son dict estat, durant l'année commencée et finie comme dessus, laquelle somme de 1200 livres tournois luy a esté payée comptant par le dict receveur general, comme il appert par quatre ses quittances signées de sa main et scellées du scel de ses armes, cy. . . . . 1200 l. t.

A maistre Claude de Sermisy, sous-maistre de ladicte chappelle, la somme de 400 livres tournois à luy ordonnée par le Roy pour ses gaiges et estat en ladicte chappelle de la dicto année de ce compte commencée et finie comme dessus, laquelle somme luy a esté payée comptant par ledict maistre Benigne Seuré en vertu dudict estat, comme il appert par quatre ses quittances signées de sa main . . . 400 l. t.

Au dict maistre Claude de Sermisy la somme de 1080 livres tournois à luy auss ordonnée par le Roy pour la nourriture et entretenement des enfans de la dicte chappelle durant ladicte année. . . . . 1080 l. t.

1) On sait qu' à cette époque, et jusqu' à l'ordonnance royale de 1563, la date de l'année ne changeait pas au 1<sup>er</sup> janvier, mais au jour de Pâques.

Haultes Contres. A maistre Claude<sup>1)</sup> Remiger chantre et chanoine ordinaire de la chappelle de musique, la somme de 500 livres tournois à luy ordonnée par le Roy pour ses gaiges et estat en ladite chappelle de ladite année de ce compte... laquelle somme ledict maistre Benigne Seuré a païé comptant an dict maistre Conrad Remiger par vertu dudict estat comme il appert par quatre ses quittances, 500 l. t.

A maistre Hyllaire Rousseau aussi chantre et chanoine ordinaire de ladite chappelle, la somme de 300 livres tournois à luy ordonnée. . . . . 300 l. t.

A maistre Georges Le Vasseur aussi chantre et chanoine ordinaire de ladite chappelle, la somme de 300 livres tournois à luy ordonnée. . . . . 300 l. t.

A maistre Hector Boucher dict lenfant aussi chantre et chanoine ordinaire de ladite chappelle la somme de 360 livres tournois à luy ordonnée, . . . . 360 l. t.

A maistre Amaury de Longastro aussi chantre et chanoine ordinaire de ladite chappelle la somme de 300 livres tournois à luy ordonnée, . . . . . 300 l. t.

A maistre Jacques Le Beel, chantre et chanoine ordinaire de ladite chappelle la somme de 240 livres tournois à luy aussi ordonnée par le Roy pour ses gaiges et estat de ladite année de ce compte, . . . . . 240 l. t.

A maistre Jean Patye aussi chantre et chanoine ordinaire de ladite chappelle, la somme de 300 livres tournois à luy ordonnée, . . . . . 300 l. t.

A maistre Grilles Parrain aussi chantre et chanoine ordinaire de ladite chappelle, la somme de 300 livres tournois à luy semblablement ordonnée, . . . . 300 l. t.

Tailles. A maistre Thomas Neelle dict de Beauvais chantre et chanoine ordinaire de ladite chappelle de musique du Roy nostre sire la somme de 300 livres tournois à luy ordonnée par le Roy nostre sire pour ses gaiges et estat en ladite chappelle durant l'année de ce compte, laquelle somme ledict receveur a payé comptant... c'est assavoir la somme de 150 livres tournois audiet de Neelle dict Beauvais par deux ses quittances signées à sa requeste de maistre Ducoudray notaire et secrétaire dudict seigneur le dernier jour d'aoust l'an 1583, et à Simonne de Neelle niece et heritiere dudict feu maistre Thomas de Neelle, la somme de 150 livres tournois par sa quittance signée à sa requeste de maistre Jacques Hamelin aussy notaire et secrétaire dudict seigneur le 22<sup>e</sup> jour de may l'an 1584, . . . . . 300 l. t.

A maistre Guillaume Gallicet aussi chantre et chanoine ordinaire de ladite chappelle la somme de 240 livres tournois à luy aussi ordonnée, . . . . 240 l. t.

A maistre Pierre Vermont aussi chantre et chanoine ordinaire de ladite chappelle la somme de 240 livres tournois à luy aussi ordonnée . . . . . 240 l. t.

A maistre Jacques Pellegrain dict monstreblant aussi chantre et chanoine ordinaire de ladite chappelle la somme de 240 livres tournois à luy ordonnée, . . . 240 l. t.

Basses Contres. A maistre Noel Le Gallois chantre et chanoine ordinaire de ladite chappelle du Roy nostre sire, la somme de 400 livres tournois à luy ordonnée. . . . . 400 l. t.

A maistre Etienne Vitercoq aussi chantre et chanoine ordinaire la somme de 300 livres tournois à luy ordonnée. . . . . 300 l. t.

A maistre Loys Herault dict Servissas, chantre et chanoine ordinaire de ladite chappelle, la somme de 300 livres tournois à luy ordonnée, . . . . . 300 l. t.

A maistre Pierre Archer aussi chantre et chanoine de ladite chappelle la somme de 300 livres tournois à luy aussi ordonnée par le Roy pour ses gaiges et estat de ladite année dont a esté payé seulement pour les gaiges dudict Archer des quartiers de janvier, février, mars 1582, avril, may et juing, juillet, aoust et quatre jours du mois de septembre ensuivant l'an 1583 à maistre Claude de Sermisy soubz maistre

1. Au dessus, d'une autre main: Conrad.

de ladicte chappelle, et maistre Noel Legallois et Jehan Vallet chantres et chanoines ordinaires en ladicte chappelle executeurs du testament dudict Pierre Archer, la somme de 203 livres tournois, comme il appert par sa quittance signée à sa requeste de maistre Jacques Hamelin notaire et secrétaire du dict seigneur le 5<sup>e</sup> jour d'aoust l'an 1534 cy rendue avec la coppie dudict testament et notification du jour du décès dudict Archer, pour ce cy en despense ladicte somme de . . . . . 203 l. t.

A maistre Jean Varlet chantre et chanoine de ladicte chappelle, la somme de 300 livres tournois à luy aussi ordonnée, . . . . . 300 l. t.

Chappellains des haultes messes servant par quartier.

A maistre Pierre Lymosin chantre et chanoine ordinaire de la chappelle de musique du Roy nostre sire, la somme de 240 livres tournois à luy ordonnée, 240 l. t.

A maistre Jacques Turpin, aussi chantre et chanoine ordinaire de ladicte chappelle, pareille somme, . . . . . 240 l. t.

Dessus. A maistre Pierre Journeil dict daustredant, chantre et chanoine ordinaire de ladicte chappelle de musique la somme de 300 livres tournois à luy ordonnée, . . . . . 300 l. t.

Officiers de ladicte chappelle. A maistre André Conard chantre et chanoine ordinaire de la chappelle du Roy la somme de 120 livres tournois à luy ordonnée par edict Sr pour ses gaiges et estat qu'il a eu en icelle chappelle durant l'année de ce compte commencée le 1<sup>er</sup> jour de janvier 1532 et finye le dernier jour de décembre ensuyvant 1533, dont ledict Receveur general a payé seulement par vertu dudict estat cy devant rendu la somme de 40 livres tournois à maistre François Conard, frère, héritier et exécuteur du testament dudict maistre André Conard pour lesdictz gaiges et estat du mois de janvier, fevrier et mars et avril de ladicte année, ainsi qu'il appert par sa quittance signée à sa requeste de maistre Jehan de Vignolles, notaire et secrétaire dudict Seign<sup>r</sup> cy rendue... avec une coppie du testament dudict defunct et une certification du jour de son décès . . . . . 40 l. t.

A maistre Pierre Romame clero de ladicte chappelle la somme de 120 livres tournois à luy ordonnée. . . . . 120 l. t.

A maistre Guillaume Jourdain chantre et notaire ordinaire de ladicte chappelle pareille somme de 120 livres tournois à luy ordonnée . . . . . 120 l. t.

A Cosme de Neufville, sommelier de ladicte chappelle la somme de 120 livres tournois à luy aussi ordonnée par le Roy pour ses gaiges d'avoir mené et conduit les coffres où sont les livres, ornements et autres choses servans en icelle chappelle durant lad. année de ce compte. . . . . 120 l. t.

A maistre Pierre Blondeau noteur de lad. chappelle la somme de 60 livres tournois à luy ordonnée par le Roy pour ses gaiges de lad. année . . . . . 60 l. t.

A maistre Guyon Glynet chantre et chanoine ordinaire de ladicte chappelle la somme de 60 livres tournois à luy aussi ordonnée par le Roy pour semblables gaiges que dessus, dont ledict Receveur general a payé seulement par vertu dudict estat à Marye Maucaire niece et heritiere dudict Glynet la somme de 39 livres tournois pour les gaiges d'icelluy Glynet depuis le 1<sup>er</sup> jour de janvier l'an 1532 jusques au 28<sup>e</sup> jour d'aoust ensuyvant 1533 qu'il alla de vie a trespas . . . . . 39 l. t.

A maistre Claude Le Roy, fourrier des chantes de ladicte chappelle la somme de 60 livres tournois à luy aussi ordonnée par le Roy pour ses gaiges de lad. année . . . . . 60 l. t.

A maistre Claude de Sermisy sous maistre de ladicte chappelle la somme de 240 livres tournois à luy ordonnée par le Roy nostre sire tant pour l'entretenement des livres d'icelle chappelle durant ladicte année que pour envoyer quérir des chantes, laquelle somme de 240 livres tournois luy a été payée comptant par ledict Receveur general en vertu dudict estat comme il appert par quatre ses quittances . 240 l. t.

Antres deniers payez par ledict maistre Benigne Seuré, Receveur general. des deniers revenans bons du paiement des gaiges et estats desdictz chantres et chanoines de ladicte chappelle de musique.

Aux personnes nommées en ung petit estat signé de la main du Roy et de maistre Jehan Breton secrétaire de ses finances faict à Paris le 4<sup>e</sup> jour de juing l'an 1534, la somme de 150 livres tournois à enlx ordonnée par ledict seigneur pour les causes déclarées audict estat à prendre pour semblable somme revenant bonne audict seigneur du paiement desd. gaiges et estats, sçavoir est soubz le nom de Pierre Archer 75 livres tournois, soubz le nom de maistre André Conart 60 livres et soubz le nom de feu Guyon Glynet 15 livres tournois, pour les causes et ainsi qu'il est déclaré audict estat cy rendu par vertu duquel ledict Receveur general a faict paiement des sommes qui s'ensuyvent:

A maistre Guillaume de Gilley de nouvel retenu chantre en ladicte chappelle la somme de 75 livres tournois à luy ordonnée par le Roy en led. estat pour ses gaiges du quartier d'octobre, novembre et decembre 1533 qu'il a servi en icelle chappelle, qui est a raison de 300 livres tournois par an, . . . . . 75 l. t.

A maistre Guillaume de Saint-Etienne aussi de nouvel revenu chantre en icelle chappelle semblable somme de 75 livres tournois pour ses gaiges desdictz mois d'octobre novembre et decembre qu'il a aussi servy en ladicte chappelle à raison de 300 livres tournois par an, laquelle somme . . . . . 75 l. t.

Parties et sommes de deniers payées et délivrées par M<sup>e</sup> Benigne Seuré, conseiller du Roy, receveur general de ses finances en la charge et généralité de Languedoc, aux chantres et chappellains de la nouvelle chappelle par ledict seigneur nouvellement erigée pour dire par chacun jour le service canonical, grandes et petites messes, pour les gaiges de l'année commencée le 1<sup>er</sup> jour de janvier l'an 1532 et finie le dernier jour de decembre ensuivant 1533, par vertu d'un estat signé de la main du Roy et de maistre Jehan Breton secrétaire de ses finances, etc..

A maistre Guillaume Galicet chantre et chanoine ordinaire de la chappelle du Roy et maistre de la chappelle de plain-chant, la somme de 140 livres tournois à luy ordonnée en son estat pour ses gaiges de maistre et superintendant en ladicte chappelle de lad. année de ce compte commencée et finie comme dessus, laquelle somme, etc. . . . . 140 l. t.

Chantres et chappellains de ladicte chappelle.

A maistre Jehan Baillet chantre et chappellain ordinaire de ladicte chappelle, la somme de 140 livres tournois à luy ordonnée en son estat pour ses gaiges et estat en ladicte chappelle de l'année de ce compte. . . . . 140 l. t.

A maistre Jehan Villamé chantre et chappellain ordinaire de ladicte chappelle, la somme de 140 livres tournois à luy ordonnée. . . . . 140 l. t.

A maistre Guillaume Royer aussi chantre et chappellain de ladicte chappelle. pareille somme de 140 livres tournois à luy ordonnée . . . . . 140 l. t.

A maistre Anthoine Perthuis aussi chantre et chappellain ordinaire de ladicte chappelle la somme de 140 livres tournois à luy ordonnée. . . . . 140 l. t.

A maistre Jacques Glenard aussi chantre et chappellain ordinaire de ladicte chappelle la somme de 140 livres tournois à luy aussi ordonnée. . . . . 140 l. t.

A maistre Pierre Pean aussi chantre et chappellain ordinaire de ladicte chappelle pareille somme de 140 livres tournois à luy aussi ordonnée. . . . . 140 l. t.

A maistre Guillaume Nicolas chantre et chappellain ordinaire de ladicte chappelle la somme de 140 livres tournois à luy ordonnée. . . . . 140 l. t.

A maistre Christophe Brocart aussi chantre et chappellain ordinaire de ladicte chappelle la somme de 140 livres tournois à luy ordonnée. . . . . 140 l. t.

A maistre Etienne Luc chautre et chappellain de ladicte chappelle la somme de 140 livres tournois à luy ordonnée . . . . . 140 l. t.

A maistre Pierre Vigneau aussi chantre et chappellain de ladicte chappelle pareille somme de 140 livres tournois à luy ordonnée . . . . . 140 l. t.

A maistre Phe[lippe] de Diepedaille pareillement chantre et chappellain ordinaire de ladicte chappelle la somme de 140 livres tournois à luy ordonnée . . . 140 l. t.

A maistre Pierre Cousin clerc de lad. chappelle la somme de 60 livres tournois à luy ordonnée par le Roy pour avoir duraut lad. année ayd à dire les grandes messes, assisté aux séances et vespres de lad. chappelle eu surplus comme chappelains, teudu les paremeus de l'autel, mis les uappes, entierement garny les autelz deud. paremeus ordonnez pour iceulx parer, porté les livres pour dire le service es lieux pour ce faire ordonnez, blanchy les corporaux et fourby les chopines d'estaing servans en icelle chappelle, de laquelle somme de 60 livres tournois ledict receveur general a fait payement audict Pierre Cousin, etc. . . . . 60 l. t.

A François Auger mulletier de ladicte chappelle la somme de 170 livres tournois à luy ordonnée par le Roy pour avoir par luy fait porter et mener les coffres esquels sont les aornemens et acoustremens de lad. chappelle, calices, corporaux, livres et autres choses servans à icelle durant ladicte année de ce compte laquelle somme, etc. 170 l. t.

A maistre Pierre Cousin clerc de ladicte chappelle la somme de 90 livres tournois à luy ordonnée par le Roy pour l'entretenement de lad. chappelle durant lad. année comme d'aubes, amictz, surplus, bourses pour mettre calices, corporaux, bourses et estuy d'iceulx, seiutures, uappes, serviettes, chopines d'estaing pour mettre eau et vin, messels, breviaires, epistoliers, graduels, legendaires, psaults, Antiphonaires, processionnaires et autres livres, chandelles, coffres, autelz portatifs et reparacions de paremens des vieilles aulbes et chasubles, fournir de pain et vin, et chandelles pour les petites messes et deux cierges de cire blanche pour les grandes messes et vespres des festes annuelles et ung cierge pour les autres jours et heures canoniales, etc. 90 l. t.

A François Marande aussi chantre et chappellain de lad. chappelle la somme de 140 livres tournois à luy aussi ordonnée pour ses gaiges<sup>1)</sup>.

Nous faisons suivre ce document de la reproduction d'un fragment de compte de l'année précédente, qui a été publié par Léon de Laborde. Les noms de quelques-uns des musiciens ci-dessus énumérés y paraissent sous une forme différente:

Il a été ordonné que la somme de 750 l. t. revenant bonne de l'estat des chantes de la chappelle de musique pour l'année finie le dernier jour de decembre 1532, sera baillée et distribuée selon et ensuivant l'estat fait et expédié par Mgr le cardinal de Tournon, maistre de ladicte chappelle, aux personnes qui s'ensuivent, c'est assavoir, aux heritiers feu M<sup>e</sup> Pierre Vermout, chantre, 80 l. t.; aux heritiers du feu liegeois, aussi chantre, 75 l. t.; à M<sup>e</sup> Guillaume Perrin, chantre, 65 l. t. en deux parties; à M<sup>e</sup> Jacques Pelegrin, aussi chantre, 120 l. t.; à M<sup>e</sup> Loys Herault dict Couquerou, 100 l. t.; à Magistrum, 25 l. t.; à M<sup>e</sup> André Courrat, 60 l. t.; au soubz maistre de laditte chappelle, 170 livres tournois<sup>2)</sup>.

Une erreur répandue parmi tous les écrivains qui se sont appuyés sur le livre de Du Peyrat, consiste à dire que François I<sup>er</sup> «rétablit» et

1) Ce dernier article est d'une autre main.

2) *Les comptes des bâtiments du roi, 1528—1571*, suivis de documents inédits, . . . recueillis et mis en ordre par le marquis L. de Laborde, t. II, 1880, p. 209.



«releva la chapelle» et le clergé de la cour, et qu'il nomma «en 1543» le cardinal de Tournon maître de cette chapelle, en lui donnant en même temps pour sous-maîtres Claudin de Sermisy et «Louis Aurant» <sup>1)</sup>. Nous avons déjà démontré ailleurs et nous prouverons de nouveau par la suite que la chapelle-musique, florissante sous Louis XI, n'avait pas périclité sous Louis XII, prédécesseur immédiat de François I<sup>er</sup>. Au moment de l'avènement de ce prince, en 1515, on y voyait figurer Jean Mouton, Pierre Mouton, Antoine Le Riche dit Divitis, d'Albi, Claudin de Sermisy (ce dernier, sous-maître dans le compte de 1532). — Ockeghem, Prioris, Antoine de Longueval, en avaient successivement été les chefs, sous les diverses qualifications de «premier chapelain», de «maistre chapelain» et quelquefois de «maistre de la chapelle de chant du roi». La réorganisation par François I<sup>er</sup>, qui ne fut pas accomplie en 1543, mais avant 1530, consista dans la création d'une charge de cour, érigée «en titre d'office», sous le nom de «Maistre de la chapelle du Roy», et occupée par un haut dignitaire de l'Eglise. Le cardinal de Tournon en fut le premier possesseur. Ses fonctions, ressortant uniquement du cérémonial de cour ou du domaine ecclésiastique, n'avaient rien d'artistique. Un musicien revêtu du titre de «sous-maître» et placé hiérarchiquement sous ses ordres, remplissait le rôle de chef de chœur, auparavant dévolu au «premier chapelain». Le texte que nous venons de donner montre qu'en 1532—1533 ce poste était occupé par Claudin de Sermisy, et qu'à ses fonctions de directeur des exécutions il joignait le soin des enfants de la chapelle. L'emploi fut dédoublé par la suite et attribué à deux sous-maîtres.

La seconde innovation de François I<sup>er</sup> avait consisté dans la création d'une «chapelle de plain-chant», c'est-à-dire d'un corps de chanteurs ecclésiastiques, distinct de celui qui avait mission d'interpréter la «musique» proprement dite. Les développements de l'art polyphonique avaient évidemment nécessité cette séparation, pour laquelle la date de 1543 doit être pareillement rectifiée. Le compte de 1532—1533 nous dit qu'à cette époque la «nouvelle chapelle» était «nouvellement érigée pour dire par chacun jour le service canonial, grandes et petites messes». Un texte publié par Léon de Laborde montre qu'elle existait déjà en 1530:

A maistre Jehan Sappin pour paier les chantres de la chappelle de plain-chant et pour leurs gaiges du quartier d'octobre, novembre et decembre 1530, cy 535 l. t. 2)

La chapelle-musique du roi de France s'était, avant la date du compte qui nous occupe en ce moment, mesurée avec celles de deux souverains: le Pape, et le roi d'Angleterre. Dès la première année de

1) Du Peyrat, p. 434, 474, 479, 480, 482.

2) L. de Laborde, t. II, p. 200.

sou règne, en 1515, François avait mis ses chantres en présence de ceux de Léon X, à Bologne. C'étaient, dit un contemporain, «deux merveilleusement bonnes chapelles ensemble, et chantoient à l'envi»<sup>1)</sup>. En juin 1520, les fêtes somptueuses du Camp du drap d'or se terminèrent par une messe durant laquelle les deux rois, François I<sup>er</sup> et Henry VIII, eurent leurs musiciens chanter alternativement. «Ceux de France dirent à la fin plusieurs motetz qu'il faisoit bon ouyr» nous est-il dit par un témoin<sup>2)</sup>, dont le récit mentionne la participation de l'orgue, et même celle des «sabbutes», (sacquebutes) et fifres, à ce concert eu plein air. — Puis, en 1532, du 21 au 29 octobre, trois mois par conséquent avant la date à laquelle commence le compte de Benigne Seuré, une seconde entrevue de Henry VIII et François I<sup>er</sup> eut lieu, à Boulogne sur mer. Pendant la messe célébrée le premier jour de cette réunion, des motets furent chantés par les musiciens de la chapelle du roi de France: quatre d'entre eux reçurent, pour cette circonstance, des vêtements d'apparat dont la confection nécessita 27 aunes de velours noir, coûtant 209 livres 10 sous tournois<sup>3)</sup>.

A toutes ces soleunités, Claudin de Sermisy avait participé, tout d'abord comme simple chantre, puis comme sous-maître de la chapelle.

Le plus ancien renseignement que nous possédions sur lui date de 1508<sup>4)</sup>. Eu cette année, il s'engagea, comme clerc musicien, au service de la Sainte-Chapelle du Palais, à Paris. Cette chapelle, fondée par Louis IX pour servir de reliquaire architectural à la couronne d'épines, était entièrement distincte, comme organisation ecclésiastique et musicale, de la chapelle du Roi, qui était dite «ambulatoire», parcequ'elle suivait le souverain dans ses déplacements. Doté et soutenu par le trésor royal, le clergé de la Sainte-Chapelle se composait de plusieurs dignitaires, d'une assemblée de chanoines, et d'un nombreux personnel subalterne, chapelains perpétuels, chapelains ordinaux, clercs, et enfants. Tous les bénéfices y étant à la collation du roi, celui-ci les employait fréquemment à récompenser les serviteurs de sa propre chapelle. C'est ainsi que nous verrons Claudin de Sermisy, après y avoir commencé sa carrière, venir l'y achever.

Le registre des délibérations capitulaires qui mentionne sa réception en 1508 l'appelle Claude de Cermisy et constate qu'une chambre lui fut

1) Mémoires de Fleurange.

2) Godefroy, *le Cérémonial français*, 1649, t. II, p. 745.

3) Le R. P. Hamy, *Entrevue de François I<sup>er</sup> avec Henry VIII à Boulogne sur mer en 1532*, Paris, 1898, p. 67 et p. CXXX.

4) Nous reproduisons ici une partie des renseignements que nous avons donnés déjà sommairement sur Claudin de Sermisy, dans *le Guide musical* du 30 janvier 1898. Les textes originaux et le catalogue de son œuvre feront partie de l'ouvrage que nous préparons sur les Musiciens de la chapelle du roi et de la Sainte-Chapelle du Palais.

accordée dans les bâtiments dont les chanoines disposaient et où ils avaient coutume de loger le personnel de leur église<sup>1)</sup>. Par analogie avec des faits de la même époque, on peut supposer que Claudin en était à ses débuts, et que, sortant de quelque maîtrise, il cherchait un emploi musical. Il devait être en conséquence âgé d'au moins 18 ans, ce qui placerait sa naissance au plus tard en 1490. Son premier séjour à la Sainte-Chapelle fut de très courte durée. Mais on retrouve bientôt son nom sur la liste des chanteurs de la chapelle particulière du roi, qui était alors Louis XII. Nous ignorons à quelle date il succéda, comme chef de cette chapelle, à Antoine de Longueval. Ses services, en 1532, étaient déjà anciens, car dans la même année, le 20 septembre 1533, François I<sup>er</sup> l'en récompensa par le don d'un canonicat à la Sainte-Chapelle<sup>2)</sup>. A cette prébende étaient attachés des revenus élevés, ainsi que la jouissance d'une maison canoniale. L'obligation de résider étant levée pour tous les officiers de la maison du Roi, possesseurs de bénéfices ecclésiastiques, les devoirs de la charge se bornaient à l'assistance à quelques cérémonies et délibérations. Claudin continua donc d'occuper le poste de sous-maître de la chapelle du Roi; mais il le partagea bientôt avec l'un de ses anciens subordonnés, Louis Hérault, dit Servissas. Tous deux sont mentionnés en la même qualité, dans l'énumération des officiers du roi ayant assisté, en 1547, aux funérailles de François I<sup>er</sup>. Ils conservèrent leurs fonctions sous Henri II. Les *Rudiments de Musique* de Maximilien Guillaud sont dédiés, par une épître datée du 15 septembre 1552, à «excellent musicien Monsieur Maistre Claude de Sermisy, Maistre de la chapelle du Roy, et chanoine de la Sainte-Chapelle du Palais Royal à Paris»<sup>3)</sup>. Jusqu'à plus ample informé, il faut accepter la date indiquée par Du Peyrat, et dire que Claudin quitta la chapelle royale en 1553. Il se retira dans son canonicat de la Sainte-Chapelle. On lit son nom dans les registres des délibérations capitulaires, jusqu'au 16 août 1561. Il mourut dans le courant de l'année suivante, 1562.

Ronsard, dans la célèbre Préface du *Mélange de Chansons* dont la première édition parut en 1560, et la seconde en 1572<sup>4)</sup>, a rangé Claudin

1) Archives nationales, LL 623.

2) Archives nationales, LL 626 et 630.

3) *Rudiments de Musique pratique réduits en deux briefs traictex* . . . par Maximilien Guillaud . . . Paris, de l'imprimerie de Nicolas Du Chemin . . . 1554.

4) *Mélange de Chansons tant des vieux auteurs que des modernes* . . . Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard. — La préface de Ronsard a été reproduite en entier, d'après l'édition de 1572, par Prosper Blanchemain dans le tome VII, p. 337 et suiv. de son édition des œuvres de Ronsard, et par M. Julien Tiersot, dans son étude sur Ronsard et la musique de son temps, dans les *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, t. IV, p. 82 et suiv.

de Sermisy parmi les «disciples» de Josquin Deprés. La biographie de ce dernier artiste est encore trop mal connue pour que l'on sache si Claudin reçut de lui un enseignement direct, et l'on ne possède pas non plus un nombre suffisant d'œuvres rééditées de Claudin pour pouvoir, par une comparaison suffisante, établir entre eux une filiation artistique.

Le plus ancien recueil imprimé contenant un morceau attribuable à Claudin de Sermisy est celui qui a pour titre *Fior di Motetti* et qui d'après Anton Schmid parut à Rome, chez Jacques Giunta, en 1526<sup>1)</sup>. Il contient sous le nom de «Claude» un motet à 4 voix. A partir de 1529, le libraire parisien Pierre Attaignant commença d'imprimer quantité de pièces de Claudin: tout d'abord quatre motets dans un livre qui en contenait douze de divers auteurs<sup>2)</sup>; puis plus de cent chansons à 4 voix dans les recueils intitulés *Vingt et six chansons musicales*, *Vingt et sept*, *Vingt et huit*, et ainsi de suite jusqu'à *Trente et huit Chansons musicales*<sup>3)</sup>. Ses premières messes parurent en 1532, dans cinq livres d'Attaignant<sup>4)</sup>, trois autres en 1534 et 1540 dans de nouveaux recueils du même imprimeur<sup>5)</sup>. Attaignant imprima encore en 1542 un «premier livre» de motets de Claudin de Sermisy contenant 28 morceaux<sup>6)</sup>. En

1) A. Schmid, *Ottaviano Petrucci*, p. 116.

2) *XII Motetz à 4 et 5 voix* . . . Paris, Attaignant . . . 1529 (Bibl. Nat. de Paris et Bibl. roy. de Munich).

3) Quelques-uns de ces recueils ont eu plusieurs éditions, avec des changements. Voyez Eitner, *Bibliographie der Musiksammlerwerke*, 1877, p. 18 et suiv., et *Quellen-Lexikon*, t. I, 1900, p. 229 et suiv. — Onze chansons de Sermisy ont été publiées en notation moderne par M. Henry Expert, dans la 5<sup>e</sup> livraison de sa collection *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, qui est la reproduction intégrale du recueil *Trente et une Chansons musicales*, 1529. Trois autres, par M. Eitner, dans son choix de *60 Chansons zu 4 Stimmen* (*Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung*, XXIII. Bd., 1899). — Trois autres encore avaient paru antérieurement dans la collection de Commer (*Collectio operum musicorum Batavorum*), t. XII.

4) Missa 4 voc. super «Philomena praevia» dans le *Primus liber tres missas continet* . . . Attaignant, 1532. — Missa «IX. lectionem», 4 v., dans le *Secundus liber*, idem. — Missa «plurium motetorum», 4 v., dans le *Tertius liber*, idem; — Missa de Requiem, 4 v., dans le *Quartus liber*, idem; — Missa «Domini est terra», 4 v., dans le *Septimus liber*, idem. Ces recueils ont été décrits par Anton Schmid d'après l'exemplaire sans titre de la Bibl. imp. de Vienne. Le titre «Philomena praevia» est celui d'une poésie franciscaine dont on regarde la mélodie originale comme perdue (Ambros, *Geschichte der Musik*, t. II, p. 221): peut-être Claudin l'avait-il rapportée de son voyage en Italie, à la suite de François I<sup>er</sup>, en 1515.

5) Missa «Tota pulchra» 4 v., et «ad placitum», 4 v., dans *Missarum musicalium* . . . *liber secundus* . . . 1534. — et Missa «Dominus quis habitabit» 4 v., dans le *Liber tertius*, idem, 1540. Voyez Eitner, *Bibliographie*, p. 28 et 59.

6) *Claudii de Sermisy regii sacelli submagistri nora et prima motetorum editio*, *liber I* . . . Paris, Attaignant et Juillet . . . 1542 (archives de la chapelle pontificale). Voyez Haberl, *Bibliographischer . . . Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchivs* . . . 1888, p. 57.

1556, de nouvelles messes de sa composition furent publiées par Nicolas Du Chemin<sup>1)</sup>, qui réédita en même temps une ou deux des précédentes<sup>2)</sup>. Chez Le Roy et Ballard reparurent en 1558 quatre des anciennes messes de Sermisy. Si l'on ajoute à cette nomenclature les psaumes, magnificat, lamentations, passion, motets, que nous n'avons pas pu y faire tous figurer, et si l'on a égard en même temps au grand nombre de réimpressions et de copies de ses œuvres sacrées et profanes, exécutées en France et à l'étranger, de son vivant et pendant les trente ans qui suivirent sa mort, on conclura que Claudin de Sermisy fut à la fois l'un des plus féconds et des plus estimés entre les compositeurs de son siècle. Son œuvre alimenta très certainement dans une large proportion le répertoire de la Chapelle-musique du Roi, dans le temps qu'il la dirigeait.

Parmi les musiciens que le compte de 1532—1533 nous montre placés sous ses ordres, plusieurs étaient compositeurs et chanteurs. — Nous grouperons ici simplement selon l'ordre alphabétique des noms les renseignements que nous possédons sur quelques-uns d'entre eux.

Pierre Archer, que le compte de Benigne Seuré nous apprend être décédé, au service du Roi, le 5 septembre 1533, avait fait, comme Claudin, ses débuts à la Sainte-Chapelle du Palais. Le 18 juillet 1520, les chanoines de cette église «conclurent que ung chantre aiant voix de basse-contre, venu de Beauvais, nommé Petr. Acher seroit receu aux gaiges acoustumés et seroit mis à l'essai». Par une autre délibération, du 24 décembre 1526, nous apprenons que «Pierre Archer, chapelain, étant allé au service du Roi», sa chambre avait été donnée à un autre musicien<sup>3)</sup>.

Ce fut le contraire pour Jehan Baillet: d'abord chantre et chapelain de la chapelle de plain-chant du Roi, il devint chapelain ordinaire de la Sainte-Chapelle, où il mourut, en mars 1541<sup>4)</sup>.

Pierre Blondeau, en 1532 «noteur», c'est-à-dire copiste, de la chapelle royale, avait fait en 1501 un court séjour à la Sainte-Chapelle, en qualité de chantre clerc<sup>5)</sup>.

Il y a toute apparence que *Hector Boucher*, dit l'Enfant, ne fait qu'un

1) *Missa 4 v. «Ab initio» ... nunc primum in lucem edita. Auctore D. Claudio de Sermisy Regio Symphonicorum ordini praefecto et in regali Parisiensis palatii sacello canonico.* Paris, Nic. Du Chemin, 1556 (Bibl. du Liceo musicale de Bologne). — *Missa ... «Voulant honneur» ... idem. (Liceo).* — *Missa 5 v. «Quare fremuerunt gentes» ... idem (Liceo de Bologne et Bibl. Mazarine à Paris).* D'après Fétis (*Biographie des musiciens*, t. VIII, p. 19) Du Chemin aurait encore imprimé en cette année une messe «*Surgens Jesus*», de Sermisy.

2) La messe «*Tota pulchra*» (Liceo), et, d'après Fétis, la messe «*Philomena praevia*».

3) Archives Nationales, LL. 624, fol. 9, et LL. 625, fol. LXVII. v°.

4) Idem, LL. 626, fol. 42.

5) Idem, LL. 623, fol. 20 v°.

avec *Infantis*, musicien uniquement connu par une pièce contenue dans l'un des recueils de Petrucci, de 1503<sup>1)</sup>. Le surnom *Infantis*, ou l'Enfant, s'explique trop naturellement par des fonctions d'enfant de chœur, pour qu'il soit nécessaire de lui chercher d'autres origines<sup>2)</sup>. C'est sous le nom de «Lenfant» que l'on trouve un *In pace* à 4 voix dans un recueil de motets d'Attaignant, de 1534<sup>3)</sup>. La distance qui sépare la publication des deux pièces d'*Infantis* et de *Lenfant* ne serait pas un motif suffisant pour repousser leur attribution à un seul et même auteur: car précisément la jeunesse du compositeur, au moment où la première des deux fut imprimée, put lui imposer le surnom qui lui resta toute sa vie, et que d'autres musiciens ont porté pour des raisons analogues, par exemple le chanteur pontifical Gilles ou Egide Flannel, dit *Lenfant*, mort chanoine de Cambrai en 1466<sup>4)</sup>. Quoiqu'il en soit, Hector Boucher, dit l'Enfant, avant d'entrer au service du Roi, appartenant pendant peu de temps au clergé de la Sainte-Chapelle, non pas, comme l'a cru Fétis, à titre de chanoine, mais seulement comme clerc ou chapelain ordinaire. Sa présence y est attestée par un document de 1519<sup>5)</sup>.

Guillaume Gallicet occupait encore l'emploi de chantre «taille» dans la Chapelle royale au moment de la mort de François I<sup>er</sup>, en 1547. Il fut l'un des officiers du feu Roi auxquels furent délivrés des vêtements de deuil pour les obsèques.

Il en est de même pour Louis Herault, dit Servissas, devenu sous-maitre, conjointement avec Claudin de Sermisy, dans l'intervalle entre 1533 et 1547. Les variantes qui se font remarquer sous le rapport de l'orthographe des noms, dans les diverses copies du compte des funérailles de François I<sup>er</sup> <sup>6)</sup>, ont induit en erreur les écrivains qui ne les avaient

1) *Canti C. No. cento cinquanta*. Venise, Petrucci, 1503 (Bibl. du Conservatoire de Paris. Bibl. impér. de Vienne).

2) Van der Straeten n'a pas manqué de lui appliquer les «règles infaillibles» qu'il se vantait d'avoir «tant de fois adoptées avec succès»: il a fait d'*Infantis* la traduction d'un nom de famille flamand, De Kinde, ou Kindts, etc. (*La Musique aux Pays-Bas*, t. VI, p. 299).

3) *Liber decimus: Passiones Dominice in ramis palmarum* ... Paris, Attaignant ... 1534. Voyez Schmid, *Petrucci*, p. 228 et suiv., ou Eitner, *Bibliographie*, p. 28 et 422.

4) J. Hondoy, *Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai*, p. 264.

5) Archives nationales, LL. 624, f. 7. — Fétis, *Biographie des musiciens*, article Boucher, t. II, p. 38. Nous n'avons rien pu découvrir quant au «nombre assez considérable de motets et de chansons à 4, 5 et 6 parties, composés par l'Enfant» et qui, selon Fétis, se trouveraient «dans les recueils publiés par Nicolas Du Chemin et par Adrien Le Roy». Nous n'avons pas davantage déconvert la trace du nommé «Pierre l'Enfant» dont Fétis parle à l'article *Infantis* de son même ouvrage, t. IV, p. 398.

6) Il en existe trois à la Bibliothèque Nationale. Celle dont s'est servi Fétis pour ses *Recherches sur la musique des Rois de France* est une copie fautive du XVIII<sup>e</sup> siècle (Ms. fr. 7856).

pas comparées. Du Peyrat ayant lu »Louis Aurant» au lieu de Herault, il en est résulté chez Fétis une double notice, qui a été reproduite par M. Eitner<sup>1)</sup>. Nous n'avons rien pu apprendre relativement au livre d'antennes que Fétis attribue à ce musicien, et qui aurait été imprimé en 1537 par Attaignant.

Guillaume Jourdain portait dans sa jeunesse le surnom de Morellet (diminutif de Moreau, noir, de poil noir). Ancien enfant de chœur de la Sainte-Chapelle, il y était devenu en 1525 marguillier, puis clerc chantre<sup>2)</sup>. C'est de là qu'il était passé à la Chapelle du Roi, où nous le voyons tenir en 1532 le double emploi de chantre et de notaire, ou scribe.

Noël Le Gallois était encore chanteur de la Chapelle royale lors des obsèques de François I<sup>er</sup>.

Thomas Neelle, dit de Beauvais, qui mourut en 1533, comme nous l'a appris le compte de Benigne Seuré, est nommé dans deux fragments de comptes royaux du règne de François I<sup>er</sup>, qui ont été publiés: «à Beauvais, chantre, en don, 30 escus (1530)»<sup>3)</sup>. — «A Thomas Melle, dict Beauvais, chantre de la chapelle dud. seign<sup>r</sup>, la somme de 61 livres 10 sous tournois pour convertir et employer en l'achat d'un courtault, ad ce qu'il puisse de tant mieux suivre ledit seigneur<sup>4)</sup>».

Gilles Parrain (dont Léon de Laborde, dans le document reproduit ci-dessus, a lu le nom sous la forme Guillaume Perrin), était encore chanteur de la Chapelle royale en 1547.

Jehan Patye était selon toute apparence le frère aîné ou le proche parent de Roger Patye, l'organiste bien connu; ce dernier, dont jusqu'ici l'on n'a pu suivre la biographie que depuis l'année 1538, — époque de son entrée au service de la reine Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas<sup>5)</sup>, — avait appartenu auparavant à la maison du Roi de France, comme organiste et valet de chambre<sup>6)</sup>. La véritable orthographe du nom de ces deux musiciens, que les scribes du XVI<sup>e</sup> siècle appellent tour à tour Pathie, Patie, et Patye, est fixée par la signature autographe de l'organiste, — Ruger Patye, — que Vander Straeten a publiée en

1) Fétis, *Biographie univ. des musiciens*, t. 1, p. 172, et t. IV, p. 298, art. Aurant et Herault. — Eitner, *Quellen-Lexikon*, t. I, p. 242, et t. V, p. 114. idem.

2) Archives Nationales, LL. 624 et 625.

3) L. de Laborde, *Les comptes des bâtiments du Roi*, t. II, p. 202.

4) Cimber et Danjon. *Archives curieuses de l'histoire de France*, tome III, 1834, p. 80. — Courtault est un vieux mot français désignant un cheval de selle épais et robuste, propre à servir de monture de voyage.

5) Voyez Fétis, *Biographie des musiciens* t. VII, p. 294, article Rogier-Pathie. — Vander Straeten, la *Musique aux Pays-Bas*, t. I, p. 45 et suiv., t. VII, p. 357, 410 et suiv., 484 et suiv. — Eitner, *Quellen-Lexikon*, t. VII, p. 334.

6) Bibl. Nat. Mss. fr. 21449, fol. 215, fr. 21450, fol. 354 r<sup>o</sup>, et Clair. 835, p. 2139.

fac-similé<sup>1)</sup>; cette version est conforme à celle du compte de Benigne Seuré. Un document publié par Cimber et Danjou révèle la parenté des deux musiciens :

A maistre Jehan Pathie, l'un des chantres dudit seigneur [François I<sup>er</sup>], la somme de 35 l. t. à lui ordonnée par led. seign<sup>r</sup>, pour son remboursement de semblable somme qu'il avoit, par commandement dudit seign<sup>r</sup>, convertie de ses deniers, tant en despence et nourriture de Roger Pathie, petit organiste dud. seign<sup>r</sup>, durant quatre moys entiers, que en frais de médecine, qui ont esté nécessaires pour la guérison d'une maladie de fièvre quarte audit petit organiste, survenue estant au service dud. seigneur<sup>2)</sup>.

On s'étonnera qu'en raison de ses fonctions d'organiste, Roger Patye ne soit pas compris dans le personnel de la Chapelle-musique. Il faisait partie en effet, non de la musique de la chapelle, mais de celle de la «Chambre» du Roi, dont nous n'avons pas à nous occuper ici. Mais il n'est point douteux qu'il concourait aux exécutions musicales de la Chapelle, comme suffirait à le prouver l'extrait que nous avons rapporté d'une description des cérémonies du Camp du drap d'or, où l'organiste Pierre Mouton, prédécesseur de Patye, accompagnait les chantres pendant une messe.

Conrad Remiger ou Remigier, Hilaire Rousseau, Guillaume de Saint-Estienne, Jacques Turpin, Jehan Vallet, sont nommés dans le compte des obsèques de François I<sup>er</sup>, en 1547, les deux derniers devenus «chapelains des hautes messes», au lieu de chantres. Hilaire Rousseau reçut de Henri II une prébende de chanoine en l'église Saint-Martin de Tours. Il mourut dans cette ville en 1557, et l'épithaphe gravée sur sa tombe vanta sa «voix haute, argentine et belle», ainsi que «son grand savoir musical»<sup>3)</sup>.

Une contradiction apparente existe en ce qui concerne Pierre Vermont, entre le compte de Benigne Seuré et le fragment de compte, antérieur de quelques mois, que nous avons emprunté à Léon de Laborde. Elle s'explique par l'existence simultanée de deux musiciens du même nom, que d'autres documents permettent de distinguer. Porteurs du même prénom, ils ne pouvaient être frères; nous devons les supposer oncle et neveu, ou seulement cousins, peut-être parrain et filleul<sup>4)</sup>.

1) Vander Straeten, ouvr. cité, t. VII, p. 411. — Castil-Blaze a lu dans le compte de Benigne Seuré : *Patye*, au lieu de *Patye*, et il a entraîné dans son erreur M. Eitner, qui a fait un article *Patge* dans son *Quellen-Lexikon*, t. VII, p. 334. D'autres méprises de Castil Blaze ont été pareillement reproduites par M. Eitner, qui a écrit *Bermont*, *Dicpedaille*, *Pillegrain*, *Renger*, au lieu de *Vermont*, *Diepedaille*, *Pellegrain*, *Remiger* *Quellen-Lexikon*, t. I, p. 464, t. III, p. 196, t. VII, p. 449, t. VIII, p. 190.

2) Cimber et Danjou, *Archives curieuses*, t. III, p. 82.

3) E. Giraudet, *Les artistes tourangeaux*, Tours, 1885, in-8, p. 359.

4) Fétis a confondu en un seul les deux Vermont (*Biographie des musiciens*, t. VIII, p. 329).



Pierre Vermont, dit «Vermont l'ainé» ou «Vermont primus», exerçait les fonctions de maître de musique des enfants de la Sainte-Chapelle du Palais en 1509 et les conserva jusqu'après 1525<sup>1)</sup>. Nous croyons qu'il faisait partie de la Chapelle-musique du Roi dès la fin du règne de Louis XII, et que c'est lui que Fétis appelle «Carimont», ayant mal lu son nom dans le compte des funérailles de ce monarque, en 1515<sup>2)</sup>. Le texte publié par Léon de Laborde fixe son décès à une date antérieure au mois de décembre 1532. Ce n'est donc plus de lui, mais de son homonyme, Pierre Vermont le jeune, qu'il est question dans le compte de 1532—1533<sup>3)</sup>.

Ce second Vermont avait fait ses études musicales parmi les enfants de chœur de la Sainte-Chapelle, sous la direction de son oncle ou cousin. La protection de celui-ci ne lui fut probablement pas inutile pour obtenir de l'assemblée des chanoines quelques faveurs assez rares, par exemple, en 1511, lorsqu'arriva la mue de sa voix, un subside pour aller «étudier au collège», et en décembre 1513 une gratification «pour s'acheter des livres<sup>4)</sup>. L'emploi de «marguillier» qui lui avait été donné en même temps et qu'il remplissait encore en 1520, lui permettait en outre de rester à la Sainte-Chapelle jusqu'au moment où il pourrait rentrer, comme clerc, dans le corps des chanteurs: ce qu'il fit en effet, mais non sans manifester bientôt quelques vellétés d'indépendance. Le 14 mars 1526 nous voyons les chanoines lui infliger une retenue «pour s'être absenté sans congé». Trois ans plus tard, il avait quitté leur service pour celui du Pape. Désigné comme «nouvellement reçu» dans la liste des chanteurs de la Chapelle pontificale, le 10 janvier 1529, il n'y figure plus au mois d'octobre 1532<sup>5)</sup>. Vermont le jeune quitta donc Rome juste au moment de la mort de Vermont l'ainé, et son retour à Paris n'eut probablement pas d'autre but que celui de recueillir la succession de son parent: il le remplaça en effet immédiatement dans la Chapelle-musique du Roi, où le compte de 1532—1533 le range parmi les chantres «tailles». Il en faisait encore partie, non plus comme chanteur, mais comme «chapelain des hautes messes», en 1547. Possesseur depuis 1539 d'un bénéfice de «chapelain perpétuel» à la Sainte-Chapelle, Pierre Vermont le jeune mourut en 1558<sup>6)</sup>.

1) Archives Nationales, L. 621 et LL. 625.

2) Fétis, *Biographie des musiciens*, t. III, p. 28, article Divitis.

3) Nous rappelons encore une fois ici que la date de l'année changeait à Pâques et que par conséquent les mois de janvier, février et mars 1532, compris dans le compte de Benigne Seuré, ne précédaient pas, mais suivaient, les mois d'avril à décembre 1532.

4) LL. 623, fol. 91 v<sup>o</sup> et 126 v<sup>o</sup>. Il est appelé dans ce dernier article Pernot Vermont, diminutif de son prénom.

5) Haberl, *Die römische Schola cantorum* . . . 1888, p. 73, 74.

6) Archives Nationales, LL. 630.

Les recueils d'Attaignant des années 1533 et 1534 contiennent plusieurs morceaux de musique religieuse portant le nom de «Vermont primus». Quelques chansons accompagnées seulement du nom: Vermont, sans addition de surnom, pourraient être attribuées au second Pierre Vermont<sup>1</sup>); il faut remarquer cependant que la chanson «Ce n'est pas trop», contenue dans le recueil de *Trente et une chansons musicales*, publié par Attaignant en 1529<sup>2</sup>) porte bien la suscription: «Vermont primus», par laquelle on voit que ce musicien ne s'est pas borné à la composition religieuse.

Nous n'avons plus à relever, dans le compte de 1532—1533, qu'un seul nom, celui d'Etienne Vitecoq ou Vitercoq, — la première de ces deux versions devant être préférée, comme celle de sa propre signature<sup>3</sup>). Déjà chantre de la Chapelle-musique du Roi en 1529, il l'avait quittée avant 1547, pour se retirer à Rouen, où il possédait une chapellenie à la cathédrale. Les comptes de la fabrique de cette église mentionnent en 1549—1550 un paiement de 7 livres «à Me Etienne Vitecoq, chapelain, pour avoir composé un livre de musique<sup>4</sup>)». Nous n'avons retrouvé aucune de ses œuvres.

Malgré les voyages de François I<sup>er</sup>, ses entrevues avec d'autres souverains, et les échanges artistiques qui pouvaient en résulter, sa Chapelle conservait un caractère exclusivement national. Les Patye, qui étaient de Cambrai, et par conséquent, à cette date, sujets de l'Empereur, et Amaury de Longastre, dont le nom sonne à la manière d'une traduction de l'anglais, paraissent seuls étrangers dans cette liste de 1532—1533 où, contrairement à l'usage contemporain des autres chapelles, n'apparaît aucun nom italien, espagnol ou franchement flamand. Il est certain que le répertoire, comme le personnel, était alors composé d'œuvres d'auteurs français, celles qui précisément sortaient en abondance des presses d'Attaignant. Par les nombreux recueils de ce doyen de la typographie musicale française, il est aisé de se représenter ce que les musiciens de François I<sup>er</sup> faisaient entendre à leur maître.

1) Eitner, *Bibliographie der Musiksammlerwerke*, p. 904, 905.

2) Nous avons dit plus haut qu'une réimpression complète de ce recueil forme la 5<sup>e</sup> livraison de la collection de M. Expert, *les Maîtres Musiciens de la Renaissance Française*.

3) Le catalogue n° 68 de la librairie Ernest Dumont (1897) mentionnait n° 493) un reçu avec signature d'Etienne Vitecoq, chantre de la chapelle du Roi, du 4 décembre 1529.

4) Archives départementales, Seine-Inférieure, G. 2545. — La Normandie était probablement la province natale de Vitecoq; du moins son nom y était-il porté, à la même époque par d'autres individus: parmi les fournisseurs du Roi de France à Boulogne sur mer en 1532, l'on remarque un Jacques Vitdecoq, marchand de bois. (Le P. Hamy, *Entree de François I<sup>er</sup>*, etc., p. LXXXI).

A l'égard de la biographie de ces artistes, et pour l'histoire de la profession musicale, il n'est pas inutile d'appeler l'attention sur les émoluments attachés à leur emploi. Dans les textes de cette époque, tous les paiements sont évalués en livres tournois. Cette monnaie, qui tirait son nom de la province de Tours, d'où son usage s'était répandu, était une «monnaie de compte», c'est-à-dire une monnaie idéale, imaginée dans la comptabilité administrative ou commerciale pour parer aux inconvénients de la multiplicité des types monétaires courants, et de laquelle il était entendu qu'on lui attribuait un poids fixe d'argent fin. Ce poids équivalait pour la livre tournois à celui de notre franc actuel: mais, d'après les calculs de Leber, le pouvoir de l'argent était au XVI<sup>e</sup> siècle sextuple de ce qu'il est aujourd'hui, en sorte que les traitements de 300 et de 240 l. t., attribués aux chantres en 1532—1533 représentaient respectivement 1800 et 1440 francs de notre monnaie. Claudin de Sermisy touchait la valeur de 2400 francs pour ses gages, 6480 pour la nourriture et entretien des enfants, 1440 pour l'entretien des livres et le recrutement des chantres. La dépense totale du compte de Benigne Seuré atteint une somme égale à 57480 francs de notre monnaie.

Rien, dans ce compte, n'indique le nombre des enfants qu'faisaient partie du chœur de musique de la Chapelle du Roi, et dont l'instruction et l'entretien étaient confiés à Claudin de Sermisy. D'après le compte des funérailles de François I<sup>er</sup>, ils étaient en 1547 au nombre de six, et portaient le titre de «pages».

## II. Compte de 1619.

Le compte de la Chapelle-Musique du Roi (Louis XIII) pour l'année 1619 occupe les pages 82 à 107 d'un registre intitulé: «Menuez plaisirs, affaires et nécessitez de la Chambre du Roy pour l'année finie le dernier decembre mil six cens dix neuf», qui est conservé à la Bibliothèque Nationale, parmi les manuscrits français, fonds Clairambault, 808. A la suite du compte de la Chapelle, on trouve dans ce registre le compte de la musique de la Chambre du Roi, dont nous réservons la publication pour un autre travail. Comme pour le document précédent, nous retrancherons du texte original les répétitions inutiles, et nous traduirons en chiffres arabes les indications données en toutes lettres ou en chiffres romains.

Gaiges des chantres de la Chappelle de musicque de Sa Majesté, payez par M<sup>rs</sup> Phelippes de Baigneaux premier tresorier et comptable pour ladicte année de ce compte 1619 ainsy qu'il s'ensuyt.

A M<sup>re</sup> Christophe de Lestang evesque de Carcassonne, M<sup>re</sup> de la chappelle de Musicque du Roy la somme de 1200 livres tournois à luy ordonnée par ledit roolle cy devant rendu pour ses gaiges à cause de ladite charge durant l'année 1619 de

laquelle somme de 1200 livres ledict premier tresorier luy en a fait payement comptant comme appert par quatre ses quictances signees de sa main,... cy 1200 l. t.

Semestre de janvier.

A Nicollas Formé soubz maistre ordinaire de ladicte chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 900 livres tournois à luy ordonnée... pour ses gaiges à cause de son dict estat et par luy desservy durant ledict semestre de janvier de ladicte année 1619 de laquelle somme de 900 livres ce dict premier tresorier luy en a fait payement comptant comme dudict payement appert par deux ses quictances signées de sa main. . . . . 900 l. t.

Audict Formé soubz M<sup>e</sup> de ladicte chappelle de musique de Sa Majesté ayant la charge des enfans de lad. chappelle de Musique, la somme de 2400 livres tournois pour la nourriture et entretenement tant des enfans ordinaires que extraordinaires qui ont servy en ladicte chappelle durant led. semestre de janvier de lad. année de ce compte 1619 de laquelle somme de 2400 l. ce dict premier tresorier luy a fait payement comptant . . . . . 2400 l. t.

A Christofle Laboureau chantre ordinaire de ladicte chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat durant ledict semestre de janvier de ladicte année de ce compte 1619, de laquelle somme, etc. . . . . 450 l. t.

A Abraham Langlois aussi chantre ordinaire de ladicte chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat durant le dict semestre de janvier, etc. . . . . 450 l. t.

A Mathieu Pasquier chantre de ladicte chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat durant ledict semestre de janvier, etc. . . . . 450 l. t.

A Ysaac Moncnyt aussi chantre de ladicte chappelle de musique pareille somme de 450 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat et charge durant ladicte demye année de ce compte, etc. . . . . 450 l. t.

A Jehan Daneau, aussi chantre de ladicte chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 450 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat durant ledict semestre de janvier . . . . . 450 l. t.

A Pierre David aussi chantre de ladicte Chappelle de sa Majesté la somme de 450 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat durant ledict semestre de janvier . . . . . 450 l. t.

A Eustache Asseline aussi chantre de ladicte chappelle de Sa Majesté la somme de 450 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat et office durant ledict semestre de janvier. . . . . 450 l. t.

A Paul Auger aussi chantre de ladicte chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 450 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat par luy desservy durant ledict semestre de janvier . . . . . 450 l. t.

A Nicollas Pelletier aussy chantre de ladicte chappelle de musique la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat et office durant ledict semestre . . . . . 450 l. t.

A Jehan La Vignette aussi chantre de ladicte chappelle la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat durant ledict semestre . . . . . 450 l. t.

A Mathias Balifre aussi chantre de ladicte Chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat durant ledict semestre . . . . . 450 l. t.

A Johan Pillet, chappellain ordinaire de ladicte chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat et office appartenant et par luy desservy durant ledict semestre . . . 450 l. t.

A Jehan Du Camp aussi chappellain ordinaire de ladicte chappelle de musique la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges, etc. . . . . 450 l. t.

A Jehan Casaux aussi chappellain ordinaire de ladicte chappelle de musique de Sa Majesté, la somme de 450 l. t. à luy ordonnée. . . . . 450 l. t.

A Estienne Carmon aussi chappellain ordinaire de ladicte chappelle de musique de Sa Majesté, la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . . 450 l. t.

A Anthoine Outrebou chanfre ordinaire de lad<sup>e</sup> chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat durant la demye année de ce compte . . . . . 450 l. t.

A Marcel Cayty joueur de cornet de ladicte chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 450 l. t. à luy ordonnée. . . . . 450 l. t.

A Simon Lescuyer chanfre ordinaire de lad. chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat et charge durant ledict semestre. . . . . 450 l. t.

A Claude Boucher chappellain de ladicte chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 450 l. t. à luy ordonnée. . . . . 450 l. t.

A Jacques Chanterel clerc et sommier de lad. chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 500 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges et assavoir la somme de 300 livres pour ses gaiges de clerc et 200 livres pour ceux de sommier à cause desdicts estats et par luy desserviz durant ledit semestre. . . . . 500 l. t.

A René Vallin clerc ordinaire de lad. chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 300 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges . . . . . 300 l. t.

A Jehan Fremin, clerc ordinaire de ladicte chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 75 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat durant ledict semestre . . . . . 75 l. t.

A François Richard precepteur pour les lutz [luth] des enfans de ladicte chappelle de musique de ladicte Majesté la somme de 300 livres t<sup>s</sup> à luy ordonnée. . . . . 300 l. t.

A Simon Hurez notteur ordinaire de la musique de Sa Majesté la somme de 15 livres t. à luy ordonnée pour ses gaiges . . . . . 15 l. t.

A Jehan Dannel fourrier de ladicte chappelle... la somme de 100 livres tournois... pour ses gaiges . . . . . 100 l. t.

A Martin Le Febure lavandier ordinaire de la chappelle de Sa Majesté la somme de 75 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges . . . . . 75 l. t.

A René Vallin et Jacques Chanterel clerks et sommiers de ladicte chappelle... la somme de 75 livres tournois à eux ordonnée... pour avoir fourny de luminaire à ladicte chappelle durant ledict semestre. . . . . 75 l. t.

A Melchior Arnand chanfre de la chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 450 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges . . . . . 450 l. t.

Somme des gaiges des chantres du semestre de janvier . . . . . 14800 l. t.

Semestre de Juillet.

A M<sup>e</sup> Eustache Picot soubz m<sup>e</sup> de la chappelle de musique du Roy la somme de 600 livres tournois pour ses gaiges ordinaires à cause de son dict estat et par luy desservy durant ledict semestre de juillet de ladicte année 1619, de laquelle somme ce dict premier tresorier luy en a faict payement comme dudict payement appert par deux ses quictances signées de sa main, etc. . . . . 600 l. t.

Audict Picot soubz M<sup>e</sup> de la musique de ladicte chappelle de Sa Majesté la

somme de 2400 livres tournois à luy ordonnée pour la nourriture et entretenement des enfans de musique servans à ladite chappelle durant ledit semestre de juillet . . . . . 2400 l. t.

A François Ponchon chantre de la chappelle de musique du Roy au nom et comme procureur fondé de procuration de Mathieu Granier cy devant soubz M<sup>e</sup> en datte du 12<sup>e</sup> jour d'aoust 1619 la somme de 300 livres t. à luy ordonnée à cause de la pension par luy réservée sur les gaiges dudict estat de soubz M<sup>e</sup> de ladite musique de laquelle somme de 300 livres payement luy en a esté fait comptant par cedit premier tresorier, etc. . . . . 300 l. t.

A Christophe Laboureux chantre de ladite chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 450 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges nourriture et despence à cause de son dict estat durant ledit semestre . . . . . 450 l. t.

A Estienne Carmon chantre ordinaire de ladite Chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 450 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges . . . . . 450 l. t.

A Nicolas Gougelet aussy chantre de ladite Chappelle... la somme de 450 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges . . . . . 450 l. t.

A M<sup>e</sup> Louis Boumien, chantre de ladite chappelle... la somme de 450 l. t<sup>e</sup> à luy ordonnée pour ses gaiges à cause dudict estat et par luy desservy. . . . . 450 l. t.

A François Ponchon aussi chantre de ladite chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . . 450 l. t.

A François Gallemand aussi chantre de ladite chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . . 450 l. t.

A Pierre David, chantre ordinaire de ladite chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges de son dict estat et office appartenant et par luy desservy durant ledit semestre . . . . . 450 l. t.

A Abraham Langlois, chantre ordinaire de ladite chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . . 450 l. t.

A M<sup>e</sup> Eustache Asselyne aussi chantre ordinaire de la chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 450 l. t<sup>e</sup> à luy ordonnée pour ses gaiges . . . . . 450 l. t.

A Anthoine Oultrebon aussi chantre ordinaire de la chappelle... la somme de 450 l. t<sup>e</sup> à luy ordonnée . . . . . 450 l. t.

A Mathieu Balifre aussi chantre de ladite chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . . 450 l. t.

A Jehan Loyal aussi chantre de ladite chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . . 450 l. t.

A M<sup>e</sup> Louis de La Haye chappellain ordinaire de ladite chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 450 livres t. à luy ordonnée pour ses gaiges à cause de son dict estat et office et par luy desservy durant ledit semestre de juillet de ladite année. . . . . 450 l. t.

A Leonor de Faq aussi chappellain de ladite chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . . 450 l. t.

A Marcel Cayty joueur de cornet de ladite chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges ordinaires. . . . . 450 l. t.

A Nicolas Thienot chantre de la chappelle de musique du Roy la somme de 450 l. t. à luy ordonnée. . . . . 450 l. t.

A Simon Lescuyer chantre ordinaire de ladite chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . . 450 l. t.

A Louis Renes chantre ordinaire de ladite chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . . 450 l. t.

A Pierre Moreau chappellain et chantre de la chappelle de musique de Sa Majesté, la somme de 450 l. t. à luy ordonnée . . . . . 450 l. t.

A François de Saily chantre ordinaire de ladite chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée. . . . . 450 l. t.

A Jehan Fleurette clerc et sommier ordinaire de ladite chappelle de musique de Sa Majesté la somme de 500 livres tournois à luy ordonnée pour ses gaiges, assçavoir 300 l. t. pour ses gaiges de clerc et 300 livres tournois pour ses gaiges de sommier à cause desdictz estatx et par luy desserviz dnrant ledict semestre de juillet 500 l. t.

A Jehan Le Febure aussi clerc ordinaire de ladite chappelle... la somme de 300 l. t. à luy ordonnée. . . . . 300 l. t.

A René Saman precepteur pour les lutz [Inths] des enfans de ladite chappelle de Sa Majesté la somme de 300 l. t. à luy ordonnée. . . . . 300 l. t.

A Claude Pellerin fourrier de ladite chappelle la somme de 100 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges... de laquelle somme de 100 l. t. payement en a esté fait comptant par cedict premier tresorier à sçavoir à Simon Lescuyer chantre ordinaire de ladite chappelle de musique de Sa Majesté au lieu et place dudict Pellerin la somme de 50 livres pour les mois de juillet, août et septembre de ladite demye année de ce compte et andict Pellerin la somme de 33 livres 6 sols 8 deniers tournois pour les mois de novembre et decembre de ladite demye année... et pour le surplus montant 16 livres 13 sols 4 deniers n'en a esté payé aucune chose par cedict premier tresorier faute de fondz, pour cecy ladite somme de 83 l. 4 s. 8 d. t.

A Simon Hurez notteur ordinaire de ladite chappelle... la somme de 15 livres t. à luy ordonnée pour ses gaiges... sur laquelle somme de 15 livres tournois ledict premier tresorier luy a payé comptant la somme de 12 l. 10 sols... et pour le surplus montant la somme de 50 sols n'en a esté payé aucune chose par cedict comptable faute de fonds. . . . . 12 l. 10 s. t.

A Martin Lefebure lavandier ordinaire de la chappelle... la somme de 75 l. t. luy ordonnée pour ses gaiges . . . . . 75 l. t.

A Jehan Le Febure et Jehan Fleurette clercs de ladite chappelle... la somme de 75 l. t. à eulx ordonnée pour le luminaire par eulx fourny durant ledict semestre. . . . . 75 l. t.

A Jehan Fremyn clerc ordinaire de la chappelle... la somme de 87 l. 10 solz tournois à luy ordonnée pour ses gaiges... durant ledict semestre. . . . . 87 l. 10 s.

A Melchior Arnauld chantre de ladite chappelle... la somme de 450 l. t. à luy ordonnée pour ses gaiges . . . . . 450 l. t.

Somme des gaiges durant ledict semestre de juillet. . . . . 13800 l. 6 s. 8 d.

Ainsi que nous l'avons fait pour le premier document, nous grouperons ici quelques notes biographiques sur les deux sous-maitres et sur quelques-uns des musiciens mentionnés dans le compte de 1619.

Fétis n'a fait place ni à Formé, ni à Picot, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, bien qu'il les connût tous les deux, et qu'il eût nommé au moins le premier plus d'une fois<sup>1</sup>). Avant Fétis, Sauval et Morand avaient donné de courtes notices sur ce musicien<sup>2</sup>); depuis, ont

1) Dans l'article Du Caurroy de la *Biographie des musiciens*, t. II, p. 222, et dans la *Revue musicale*, t. XII, 1832, p. 259.

2) Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 1724. t. I. p. 326. — Morand, *Histoire de la Sainte-Chapelle*, 1790. p. 296.

paru l'article du Dictionnaire de Jal<sup>1)</sup>, et deux études spéciales qu'il nous suffira de résumer brièvement<sup>2)</sup>.

Nicolas Formé était né à Paris en 1567. Le 4 juillet 1587 il fut reçu à la Sainte-Chapelle en qualité de chantre clerc. Doué d'une voix de haute-contre dont l'on vantait la «justesse admirable», il entra dès 1592 au service du roi où il remplit d'abord les fonctions non musicales de «chapelain de l'oratoire», et où il finit par succéder, le 7 août 1609, à Eustache du Caurroy, dans l'emploi de sous-maître de la chapelle-musique. La bienveillance dont l'avait honoré Henri IV devint une véritable faveur dès que Louis XIII fut en âge de témoigner du goût très vif qui était chez lui inné pour la musique. En 1625, le jeune roi gratifia Formé d'un riche bénéfice, l'abbaye de Reclus au diocèse de Troyes, et le 11 novembre 1626, d'un canonicat à la Sainte-Chapelle. Les registres de cette chapelle et les pièces historiques publiées par Félibien<sup>3)</sup> jettent un jour fâcheux sur la vie privée du chanoine musicien. D'autres témoignages achèvent de le rendre personnellement peu sympathique, en nous parlant de son avarice, et de la suffisance avec laquelle il admirait lui-même ses propres ouvrages. Il mourut à Paris le 27 mai 1638, et fut inhumé en l'église St. Germain l'Auxerrois, où l'on grava l'épithaphe suivante sur une plaque de marbre fixée à un pilier, devant sa tombe :

Cy gist Nicolas Formé, vivant abbé de Notre-Dame de Reclus et chanoine de la Sainte-Chapelle de Paris, lequel a servy très dignement Henry le grand et Louis XIII<sup>e</sup> l'espace de vingt-huit années en la charge de sous maistre et compositeur de la musique de sa chapelle. L'avantage qu'il a eu sur tous les autres de sa profession luy a fait meriter non seulement l'approbation publique mais encore une estime si particuliere de Sa Majesté qu'elle a voulu luy faire l'honneur de garder elle mesme ses œuvres. Il a rendu son ame à Dieu le 27<sup>e</sup> may 1638 en la 71<sup>e</sup> année un mois et un jour de son age. Priez Dieu pour son ame.<sup>4)</sup>

La phrase de cette épithaphe disant que Louis XIII voulut garder lui-même les œuvres de Formé est une allusion à ce fait rapporté par Sauval, qu'après la mort de son musicien favori, le Roi fit enlever chez lui ses œuvres par un exempt de ses gardes, et les enferma dans une

1) Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 1867, p. 592.

2) *Un oublié de Fétis, Nicolas Formé*, par Michel Brenet, dans les Archives historiques, artistiques et littéraires, 1<sup>ère</sup> année, 1889—1890, p. 64 et suiv. — *Un chanteur-compositeur de musique sous Louis XIII, Nicolas Formé*, par Henri Quittard, dans la Revue musicale, année 1903, p. 362 et suiv. — *Une composition française du XVII<sup>e</sup> siècle à deux chœurs*, par le même, idem, 1904, p. 275.

3) Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, t. V, Preuves, p. 78.

4) Le tombeau de Formé n'existe plus. Nous donnons le texte de cette épithaphe d'après le Ms. fr. 8219 de la Bibliothèque Nationale, p. 947. Le blason qui l'accompagne est peu lisible. Il semble écartelé, aux 1 et 4 d'azur à 3 poissons (?), d'argent, aux 2 et 3 de sable à une merlette (?), d'argent, et fascé d'azur à trois molettes d'or.



armoire dont il avait seul la clef, et d'où il les retirait pour les faire chanter devant lui. Lorsque le Roi mourut, ajoute le vieil historien, ces volumes passèrent « avec tous les meubles de son appartement, à Jean de Souvré, en sa qualité de gentilhomme de la chambre, et tombèrent entre les mains de Jean Villot, sous-maître de la chapelle, qui en fit son profit »<sup>1)</sup>.

Cette double anecdote, de la saisie des œuvres par ordre du Roi, et de leur utilisation par un autre compositeur, explique pourquoi l'on connaît aujourd'hui si peu de musique de Formé, et pourquoi même ses contemporains en étaient mal informés: car Mersenne, notamment, déclare n'en avoir point entendu, et n'en pouvoir parler que par le récit d'autrui<sup>2)</sup>. Deux œuvres seulement de Formé paraissent avoir été imprimées; l'une, qui n'a pas été retrouvée jusqu'ici, était « une messe en contrepoint simple par b mol à quatre parties séparées », dont on lit l'annonce dans un ancien catalogue de Ballard<sup>3)</sup>; l'autre est une messe à huit voix en deux chœurs, qui parut en 1638, l'année même de la mort de son auteur, chez Pierre Ballard, avec un pompeux titre latin et une dédicace française non moins pompeuse, au Roi:

*Eternæ Henrici Magni, Gallorum Navarrorumque Regis Potentissimi ac Clementissimi Memoriae, et Ludovici Justi ejus filii, Gallorum Navarrorumque Regis Christianissimi, atque Invictissimi, Nicolaus Formé, Regiæ Musicæ præfectus, Missam hanc duobus choris ac quatuor voc. compositam, vovet et consecrat. — Si quid novisti rectius istî, candidus imperti; si non, his utere mecum. Horatius, Epist. 6. — Ex officina Petri Ballard in musicis typographi Regii 1638. Cum privilegio Regis.*<sup>4)</sup>

Au Roy. — Sire, l'estime que Vostre Majesté a voulu faire de mes études en musique, a fait naître à toute la France le desir de les voir et de les ouïr: et m'ayant mis dans la nécessité de les publier, je n'ay point appréhendé une trop grande lumière pour les exposer en vue, puisqu'ayant eu l'honneur de paroître devant V. M. et d'en souffrir heureusement l'esclat, elles peuvent désormais regarder le Soleil en assurance. Ceux qui trouvent des défauts en tout ce qui naît en ce siècle, et ne se donnent point d'autre occupation que d'en médire, seront obligés de priser ce qui ne se peut reprendre sans contredire V. M. puisqu'elle les a trouvés agréables: son autorité et l'intelligence qu'elle a des sciences les obligeant à la modestie, convaincra leur jugement pour me le rendre favorable. Le seul blâme que l'on peut m'imposer est la liberté que je prends de m'adresser à V. M., avouant que c'est trop cherir un chefif ouvrage que de l'offrir à votre piété, et desirer une trop ample récompense pour un si petit travail que de vouloir qu'elle en reçoive les premiers fruits. Je m'accuse humblement de cette faute: mais je me sens obligé de la commettre ayant en l'honneur d'avoir esté dix-huit ans au service du feu Roy Henry le Grand Vostre Père, de très heureuse et glorieuse mémoire, et vingt huit années dans l'humble servitude et continuelle obéissance en la maison de V. Auguste Majesté, où j'ay eu le honneur de servir ce temps en la musique de sa chapelle, sous les souhaitables faveurs de l'honneur

1) Sauval, *Histoire et Recherches des antiquités de Paris*, t. I, p. 326.

2) Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636, première préface.

3) A la fin de la messe de Mignon. *Lætitia sempiterna*.

4) Bibliothèque Sainte-Geneviève. — En 9 parties séparées. in-4°.

de ses commandements, dont la gloire me fait en toute humilité sousmettre aux pieds de V. M. comme le plus humble de ma profession, et le moindre de ses fidèles sujets.

Formé.

M. Quittard a donné de cette messe une analyse intéressante, où sont élucidées les questions relatives au traitement de la composition à deux chœurs, que Formé semble bien avoir introduit en France<sup>1)</sup>.

Il existe en outre de Formé un *Magnificat* inédit à quatre voix, également dédié au Roi, et dont une belle copie à reliure fleurdelisée<sup>2)</sup>, — l'exemplaire même, probablement, qui fut présenté à Louis XIII, — se trouve à la Bibliothèque Nationale, avec ce titre et cette dédicace:

Le Cantique de la Vierge Marie selon les Tons ou Modes nsités en l'Eglise, mis à quatre Parties, et dédié au Roy par Nicolas Formé soubzmaistre et compositeur de Musique en la Chapelle de sa Maiesté.

Au Roy. — Sire, voyant que Vostre Maiesté prend un si singulier plaisir aux parolles de devotion mises en musique, à l'exemple de ce Prince invincible que Dieu trouva selon son cœur, qui mesloit ordinairement l'harmonie des voix et des instrumentz aux actions de graces et louanges continuelles qu'il rendoit au Seigneur des armées; j'ay pensé qu'elle n'auroit point desagreceble le Cantique de la Sainete et bien heureuse Vierge, que j'ay traicté le plus simplement et naïvement qu'il m'a esté possible suivant la profession en laquelle de longtems j'ay l'honneur de servir V. M. en sa chapelle. L'ardente affection et reverence que vous portez à ceste Royne des cieux protectrices de V. M., de vostre Royaume, et des Roys vos prédécesseurs qui ont imploré son ayde, m'ont donné l'assurance de vous l'offrir en toute humilité, comme au plus grand Roy de la terre, à qui je dois avec la vie une perpétuelle obéissance et toute sorte de servitude, puisque mon bonheur m'a faict naistre de V. M., Sire, le tres humble et tres obeyssant serviteur et subject.

Formé.

Cette dédicace semble rapporter la composition de l'ouvrage à l'époque du célèbre «Vœu de Louis XIII» (1630). Il serait difficile d'asseoir un jugement complet sur le talent de Formé, d'après ces deux seules compositions. On peut simplement dire qu'elles sont des monuments intéressants d'une période transitoire et un peu effacée de notre histoire artistique, — période intermédiaire entre celle du contrepoint vocal, et celle de la basse continue.

Le collègue de Formé à la chapelle-musique du Roi, Eustache Picot, est encore moins connu de nos jours, bien qu'il ait obtenu la même renommée et les mêmes distinctions. Mersenne, Gantez, l'abbé de Marolles, nomment ensemble Picot et Formé, parmi les «excellents musiciens» qui ont «laissé de beaux ouvrages»<sup>3)</sup>. Eustache Picot était né en 1575<sup>4)</sup>,

1) *Une composition française du XVII<sup>e</sup> siècle à deux chœurs*, Henri Quittard, dans la Revue musicale, 1904, p. 275 et suiv.

2) Ms fr. 1870, in 4 sur papier de 66 ff. de musique notée, et 3 ff. non chiffrés pour le titre et la dédicace.

3) Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636, première préface. — Gantez, *L'entretien des musiciens* (1643), édit. Thoinan, p. 84. — Michel de Marolles, *Discours sur l'excellence de la ville de Paris* (1657), impr. dans ses *Memoires*, 2<sup>e</sup> édit., 1755, t. III, p. 207.

4) Cette date résulte de son épitaphe, qui sera reproduite plus loin.

vraisemblablement en Normandie. Il était «chantre et clerc de semaine» à la cathédrale d'Evreux en 1592, lorsqu'il se fit associer au «Puy de musique» dont la fondation en cette ville remontait juste à l'année de sa naissance<sup>1)</sup>. Le 9 mai 1601 il fut nommé maître de musique des enfants de la cathédrale de Rouen; il occupa ce poste jusqu'à l'année 1604<sup>2)</sup>. Nous ignorons à quelle date il succéda, comme sous-maître de la Chapelle-musique du Roi, à Mathieu Garnier ou Granier; il résulte d'un article du compte de 1619 que ce dernier vivait encore à cette époque et s'était réservé, comme «cy devant sous maistre» une pension de 300 livres, à prendre sur les gages de Picot, son successeur. Toujours est-il qu'en 1620 les services de Picot paraissaient déjà assez anciens pour mériter à la fois deux de ces récompenses qui coûtaient si peu à la générosité du Roi, puisqu'elles ne consistaient qu'en collations de bénéfices ecclésiastiques dont ensuite le possesseur avait quelquefois à réclamer la jouissance à des chapitres récalcitrants: ce fut-ce qui arriva à Picot, lorsque, à l'occasion de sa «joyeuse entrée» à Poitiers, le 20 août 1620, Louis XIII l'eût gratifié d'une prébende en l'église St.-Hilaire de cette ville<sup>3)</sup>. Quelques mois auparavant, un don meilleur lui avait été octroyé; le 2 mai 1620, il était devenu chanoine de la Sainte-Chapelle du Palais, à Paris<sup>4)</sup>. Dès lors son temps et son talent allaient se partager entre le service du roi et celui de la Sainte-Chapelle, qu'il mena de front jusqu'à sa mort.

D'autres faveurs encore lui étaient accordées, dont l'une au moins paraît assez singulière: par un brevet de 1634, Louis XIII lui accorda, en partage avec Mathieu Maresse, «porte-manteau ordinaire du Roi», le privilège d'un marché avec boucherie, établi à Paris, place Dauphine, dans le voisinage de la Sainte-Chapelle, à la condition «de parachever ladite place ainsy qu'elle est desjà commencée, et de mettre en bonne et deue reparacion le canal de la fontaine cy devant edifiée, un bassin pour recevoir les eaues des conduites, et soupiraux pour desgorger ledit bassin»<sup>5)</sup>. Puis, le Roi lui avait donné, comme à Formé, une abbaye, — l'abbaye de Chalivoy<sup>6)</sup>. — Eustache Picot se fit honneur d'employer en donations et fondations religieuses et musicales une part des gains

1) Bonnin et Chassant, *Puy de musique érigé à Evreux*, etc., 1837, p. 51.

2) Archives départementales, Seine-Inférieure, G. 2974. — Langlois, *Revue des maîtres de chapelle et musiciens de la métropole de Rouen*, dans le Précis analytique des travaux de l'Académie de Rouen, année 1850, p. 225. — Collette et Bourdon, *Histoire de la maîtrise de Rouen*, 1892, p. 121.

3) Archives départementales, Vienne, G 542.

4) Archives nationales, LL. 630, p. 246.

5) Archives de l'Assistance publique de Paris; document cité dans la Revue historique, nobiliaire et biographique, nouvelle série, tome VII, 1872, p. 348.

6) Abbaye de cisterciens, au diocèse de Bourges.

que lui avaient procuré ses emplois et ses prébendes; en même temps il avait soin d'assurer une prolongation d'existence à quelques-unes de ses œuvres. Etablissant à Evreux, — sa première résidence, — la célébration annuelle, en la cathédrale, de prières à la Vierge, il avait stipulé qu'elles seraient chantées avec la musique composée par lui à cette intention<sup>1)</sup>. Il fit de même en instituant une procession à célébrer chaque année, le jour de Pâques, avant matines, à la Sainte-Chapelle. Ce fut le 11 décembre 1641, en l'assemblée des chanoines, qu'il en annonça la fondation; il versa l'année suivante le capital nécessaire, 3000 livres<sup>2)</sup>. Un contrat passé le 17 septembre 1642 par devant deux notaires régla minutieusement tous les détails liturgiques et musicaux de la cérémonie. Le texte en fut transcrit dans le livre des fondations de la Sainte-Chapelle, sous ce titre:

«Ordo processionis quæ quotannis fieri debet, in honorem Resurrectionis Domini nostri Jesu Christi, sub aurora diei Paschæ, in Ecclesia Sanctæ Capellæ Parisiensis. A D. Eustachio Picot, presbitero, dictæ Ecclesiæ Canonico, Calvij montis Abbate, nec non Regiæ Capellæ Musicæ primo Præposito fundatæ.»

Après avoir réglé les préséances et l'ordre de marche des membres du clergé dans cette procession, le texte s'occupe du chant:

Interea Dominus Cantor, cum suo Subcantore, et duobus Capellanis a dicto Domino Cantore demandatis inchoabunt, Paratum cor meum, ut infra: Et ut nihil a parte fundatoris deficiat, quo minus fundatio hæc devotè et strictè executioni demau-detur. Musicam gravem et diè congruam composuit, ut videre est in libellis quos priolo excudi curavit. Quam Musicam in posterum nemo mutare, corripere aut producere poterit, ea enim est mens fundatoris, is animus, ut qualis est talis in futurum decan-tetur. Secundus versus a Domine Cantore, cum suis assistantibus ministris cantabitur ut in libellis notatur. Tertius a choro conjunctim cum organo ea melodia qua primus et sic alternatim usque ad quintum versum psalmi inclusive...

Les divers chants dont l'exécution était ainsi prescrite, et qui devaient se chanter partie en plain-chant, partie en «faux-bourdon», partie en chœur avec l'orgue, selon la composition de Picot, étaient: le psaume *Paratum cor meum*, avec le *Gloria Patri*; le verset *Surrexit Dominus* et le repons *Christus resurgens*; l'*Ave verum*; le chant au Saint-Sacrement *O pretiosum*; le *Domine salvum*; le *Regina celi*<sup>3)</sup>.

La musique de Picot pour cette procession avait été imprimée, et le fut de nouveau en 1677 en conséquence d'une décision de l'assemblée des chanoines de la Sainte-Chapelle; on lit en effet dans les registres capitulaires, à la date du 16 juin 1677: «Ce jour la Compagnie en consé-quence de la délibération du 21 avril audit an de faire imprimer de nouveaux exemplaires tant du chant que du texte de la procession de

1) Archives de l'Assistance publique, idem.

2) Archives Nationales, LL. 603, fol. 71 et 96.

3) Bibliothèque Mazarine, Ms 3339, Obituaire de la Sainte-Chapelle, f. 13.

feu Mons. Picot, a prié Monsieur Dongois<sup>1)</sup> de prendre le soing d'en faire imprimer cinquante exemplaires de chaque partie et d'en faire dresser l'ordre par le maître de musique<sup>2)</sup>. Toutes les clauses de cette fondation de Picot s'exécutaient encore exactement à la veille de la Révolution, et sa musique, qui semblait, aux contemporains de Gluck, «n'être à proprement parler qu'un simple plain-chant mesuré<sup>3)</sup>», se chantait toujours à la procession de Pâques. Elle n'est cependant pas parvenue jusqu'à nous, pas plus que les autres compositions de Picot, celle, par exemple, qu'il dirigea au service funèbre de Louis XIII, en 1643, et par laquelle «il émut grandement l'assistance<sup>4)</sup>».

Eustache Picot mourut à Paris, le 26 juin 1651. L'inscription suivante fut gravée sur le cercueil de plomb qui contenait ses restes mortels :

Cy gist le corps de feu messire Eustache Picot, vivant conseiller et aumônier du Roy, maître de musique de sa chapelle, abbé de Chalivoy et Chanoine de la Sainte-Chapelle royale du Palais, qui décéda le XXV<sup>e</sup> jour de juin 1651 âgé de 76 ans. Requiescat in pace.<sup>5)</sup>

Avec sa musique et ses 3000 livres, Picot avait donné à la Sainte-Chapelle, pour servir à la même procession, un dais de satin blanc et «nn pied de soleil<sup>6)</sup> en argent doré». Par son testament, il légua à l'Hôtel-Dieu de Paris 150000 livres en numéraire qu'il tenait sous son escalier et dont il désigna la cachette<sup>7)</sup>.

Les noms de quelques-uns des musiciens placés en 1619 sous les ordres de Formé ou de Picot seront rappelés ici dans l'ordre alphabétique.

Eustache Asseline figure encore en 1631 parmi les chantres de la chapelle-musique du Roi. Nous ne l'y voyons plus en 1638.

Paul Anger<sup>8)</sup> était en 1619 au début d'une carrière brillante. Il passa du service de la Chapelle à celui de la Chambre du Roi, y devint «surintendant», et fut en même temps «Maitre de la musique de la Reine-Mère». Par ses fonctions comme par ses compositions, qui consistent en Airs avec luth, chantés dans les ballets de la cour, Auger appartient donc moins au sujet de notre étude actuelle qu'à l'histoire de la musique de la Chambre du Roi. Fétis a indiqué pour sa mort la date du 24 mars 1660<sup>9)</sup>. Jal a publié d'utiles renseignements sur sa famille<sup>10)</sup>.

1) L'un des chanoines.

2) Archives nationales, LL. 605, fol. 177 v<sup>o</sup>.

3) Journal de Paris, du 8 janvier 1788.

4) Mes de Bêche, cités par Thoinan dans son édition de Gantez, p. 84.

5) Archives nationales, LL. 630, p. 246.

6) Ostensoir.

7) Morand, *Histoire de la Sainte-Chapelle*, p. 215.

8) Son nom est orthographié Auget dans quelques documents. Il signait Auger.

9) Fétis, *Biographie des musiciens*, t. I, p. 170.

10) Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, p. 82.

Mathias Balifre, né à Paris le 3 novembre 1585, était fils de Claude Balifre, auquel il succéda en 1625 comme maître des enfants de la musique de la Chambre. Il mourut à Paris en 1642<sup>1)</sup>.

Marcel Cayty était déjà en 1604 en possession de l'emploi de «joueur de cornet de la chapelle de musique du Roi». Il figure encore en cette qualité sur l'état de 1631, où se remarque aussi le nom de Jean Daneau<sup>2)</sup>.

Jehan Ducamp, «chapelain ordinaire» en 1619, avait appartenu à la Chapelle comme chantre basse-contre sous Henri III et Henri IV. En 1589, il avait été l'un des juges du Puy de musique d'Evreux<sup>3)</sup>.

Jehan Fleurette, clerc et sommier en 1619, était un ancien clerc de chapelle de Marie de Médicis, dont il avait quitté le service en 1604<sup>4)</sup>.

François Galleman, chantre de la Chapelle dès le règne de Henri IV, figure encore sur l'état de 1631. Il manque en 1638.

Nicolas Gougelet était en 1605 clerc de la Sainte-Chapelle. Le 23 mars de cette année, les chanoines lui accordèrent un congé «pour aller au service du Roi», en stipulant que cette permission était donnée «sans tirer à conséquence». Mais, quelques années après, la situation se prolongeant, et Gougelet prétendant cumuler les fonctions de chantre et chapelain de la Chapelle-musique du Roi avec celles de maître de grammaire des enfants de la Sainte-Chapelle et de curé de la Basse Sainte-Chapelle, les chanoines de cette église le mirent en demeure d'opter entre leur service et celui du Roi. Toute une procédure s'ensuivit, qui se termina par la victoire de Gougelet: le 26 mars 1614, les chanoines durent lui accorder la dispense de résidence, à cause de son service à la chapelle du Roi. Il y chantait encore la basse-contre en 1631<sup>5)</sup>.

Christophe Laboureaux, clerc chantre à la Sainte-Chapelle de 1586 à 1590, devint chapelain de l'oratoire du Roi en 1592, puis chantre de la Chapelle-musique, où il servait encore en 1631<sup>6)</sup>.

Louis de la Haye était chapelain ordinaire de la Chapelle du Roi, lorsqu'il fut gratifié en 1610 d'une prébende de chapelain perpétuel à la Sainte-Chapelle. Il fut revêtu en 1636 de la dignité de Chantre, qui était la seconde dans la hiérarchie de cette église<sup>7)</sup>.

Abraham Langlois fit partie, comme basse-contre, de la musique particulière de la reine Anne d'Autriche.

1) Jal, ouvr. cité, p. 99.

2) Archives nationales Z 1a, 486.

3) Bonnin et Chassant, *Puy de musique d'Evreux*, p. 35.

4) Bibliothèque nationale, Ms. Clair. 837, p. 3374.

5) Archives nationales, LL. 601 et L. 620.

6) Archives nationales, LL. 600, et Z 1a, 486.

7) Archives nationales, LL. 601 et 602.

Jehan de La Vignette et Isaac Maucuit figurent encore comme chantres sur l'état de la Chapelle en 1631. Ce dernier fut récompensé de ses services par le don d'un canonicat en l'église de Saint-Quentin<sup>1)</sup>.

Antoine Oultrebon, né au château royal de Fontainebleau, dont son père était jardinier<sup>2)</sup>, devint en 1603 valet de chambre et chantre de la Chapelle-musique et de la Chambre du Roi. C'était un élève de Pierre Guédron, avec lequel, au dire d'un contemporain, il eut une dispute à Reims, pendant le voyage de la cour pour le sacre de Louis XIII<sup>3)</sup>. Son nom demeure inscrit jusqu'à 1643 sur les états du personnel de la Chapelle et de la Chambre. Il avait épousé Anne d'Hoey, veuve du luthiste Julien Perichon. L'ayant perdue en 1612, Oultrebon lui fit élever en l'église des Quinze-Vingts un tombeau orné d'une longue épitaphe qu'il avait sans doute rédigée lui-même et dont le texte mérite d'être reproduit:

A la gloire de Dieu. — Passant, si ce lieu d'oraison t'esmeut à considérer la condition de nostre vie, baisse les yeux sur ce tombeau et sache que dessous repose le corps d'une femme qui fut en son vivant pourveue de toutes les louables qualitez qui se peuvent desirer en un corps humain et toutefois elle n'a pu arriver à la moitié du cours ordinaire de la vie, la mort qui n'espargne la vertu la retira du monde la 38<sup>e</sup> année 2 mois et 8 jours de son age. Elle se nommoit Anne d'Hoey. Veux-tu sçavoir si elle a vescu vertueusement, apprends le par le regret que son cher epoux a de sa perte. Durant sa vie il luy a rendu toutes les preuves qu'elle pouvoit souhaiter de son affection, apres sa mort il luy a donné par ce monument un pieux tesmoignage de son souvenir. Passant, sois heureux à jamais. — Prie Dieu pour elle.

Cy dessous gist Anne d'Hoey, femme de Antoine Oultrebon, ordinaire de la musique de la Chambre du Roi, auparavant vefve de feu Julien Perichon, joueur de luth, aussi ordinaire en ladite chambre de Sa Majesté, laquelle décéda le 23<sup>e</sup> jour d'avril 1612. Priez Dieu pour elle<sup>4)</sup>.

Nous ne nous arrêterons plus qu'au nom de François Richard. Avec René Saman, il enseignait le jeu du luth aux enfants de la Chapelle, et il donnait des leçons semblables à ceux de la Chambre. Il mourut à Paris, le 20 ou 21 octobre 1650. Son acte mortuaire le qualifie «gentil-homme de la Chambre du Roi et compositeur de la musique de la Chambre de Sa Majesté»<sup>5)</sup>. Il avait été aussi attaché comme luthiste à la musique particulière de la Reine, Anne d'Autriche. On connaît de lui un livre d'Airs de cour avec la tablature de luth, publié en 1637.

1) Archives nationales, O<sup>1</sup>, 621.

2) Tb. Lhuillier, *Notes sur quelques artistes musiciens dans la Brie*, 1870, p. 4.

3) *Journal* de Jean Héroard, publié par Soulié et de Barthélemy, 1868, t. II, p. 30.

4) Bibliothèque nationale Mss. fr. 8217, p. 816 et 8219, fol. 969. Deux blasons accompagnent ce texte: Oultrebon, d'argent à 3 roses de gueules avec les branches issues du gazon de sinople, à la nue d'azur en chef chargée d'un soleil d'or. — d'Hoey, d'or à deux demi-voils affrontés de sable, à l'hermine de même en chef.

5) Herluison, *Actes d'état civil d'artistes musiciens*, p. 15.

Si, pour conclure, nous comparons les deux comptes de 1532 et de 1619, il nous apparaîtra que les principaux changements introduits dans l'organisation de la Chapelle-musique du Roi, dans l'intervalle compris entre ces deux dates, avaient consisté dans la suppression de la Chapelle de plain-chant, et dans la division du service en deux semestres. Cette division avait forcément amené une augmentation de personnel, car, quoique plusieurs chantres fussent en fonctions pendant les deux semestres, la plupart d'entre eux ne servaient chacun que pendant six mois consécutifs. En se reprenant l'un à l'autre, au bout de la demie année, la direction du chœur, les deux sous-maitres se repassaient en même temps le soin des enfants de chapelle. Un office nouveau, également partagé entre deux titulaires, avait été créé, celui de «précepteur pour le luth», des mêmes enfants. L'enseignement vocal n'était donc plus jugé suffisant à leur service ou à leur avenir; le luth étant alors l'instrument le plus en vogue pour l'accompagnement, on le leur enseignait de préférence à l'orgue ou à l'épinette. Un joueur de cornet avait été joint au personnel de la Chapelle, qui ne comprenait pas encore d'organiste en titre, ce service, ainsi que toute participation éventuelle de musique instrumentale aux exécutions de la Chapelle, dans des circonstances exceptionnelles, étant assuré par le concours des musiciens de la Chambre. Un article du compte de 1619 fait mention d'«enfants extraordinaires» momentanément placés sous les ordres de Formé.

Au point de vue financier, le même document accuse un accroissement de dépense, relativement au compte de 1532. Cet accroissement n'est pas causé uniquement par l'augmentation du personnel; l'élévation des salaires en est en partie responsable. Aux gages annuels de 300 ou 240 livres tournois, payés sous François I<sup>er</sup>, correspondent sous Louis XIII des gages semestriels de 450 livres tournois. Le salaire annuel d'un chantre, qui équivalait en 1532 à 1800 francs de notre monnaie, passe en 1619 à une valeur de 3600 francs. Nicolas Formé, recevant 900 livres de gages et 2400 livres pour le soin des enfants, touchait donc pour six mois une somme égale à 13200 francs de notre monnaie. La dépense totale de la chapelle, pour l'année complète, doit s'estimer à 112000 francs, valeur actuelle. Les derniers articles du compte de Philippe de Baigueaux révèlent un assez curieux petit détail administratif: ce trésorier, manquant de quelques livres tournois pour équilibrer son budget, faisait supporter le déficit aux deux plus humbles serviteurs du second semestre, le «fourrier» et le «noteur».



## Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1578-1720.

von

**Albert Mayer-Reinach.**

(Kiel.)

Die folgende Arbeit verdankt ihr Entstehen zahlreichen wichtigen Funden, die ich im Staatsarchiv zu Königsberg i. Pr. anlässlich Nachforschungen zur Biographie des Johannes Stobaeus machte. Dieses Archiv besitzt nämlich eine Reihe äußerst wertvoller Urkunden, die über das Leben und Treiben am Königsberger Fürstenhofe im 16. und 17. Jahrh. Kunde geben. Während nun der Geschichte der bildenden Kunst jener Tage auf Grund dieses Aktenmaterials bereits eine eingehende Darstellung zu teil geworden ist<sup>1)</sup>, wurde der Versuch, dasselbe für eine Klarstellung der musikalischen Verhältnisse der Stadt zu benutzen, nie gemacht. Es dürfte daher von Interesse sein, die vielen wertvollen Nachrichten, die unter den Schätzen des Archivs über die Königsberger Hofkapelle, den Mittelpunkt des Musiklebens der Stadt, zu finden sind, zu allgemeiner Kenntnis zu bringen. Das rechtfertigt sich schon durch die Tatsache, daß die zwei bedeutendsten Werke, aus denen wir bisher unsere Kenntnis der Musik jener Epoche schöpften, Winterfeld's »Geschichte des Evangelischen Kirchengesangs« (I, II, Leipzig 1843 und 1845), und Döring's »Geschichte der Musik in Preußen« (Elbing 1852), sich bei genauerem Zusehen bezüglich ihrer biographischen Angaben als recht unzuverlässig erweisen; alle späteren, meist kleineren Abhandlungen über die Musik Königsbergs aber ohne Benutzung der Akten des Staatsarchivs auf ihren Angaben fußen<sup>2)</sup>.

Als Hauptquellen für die Geschichte der Königsberger Kapelle stellen sich uns die Hansbaltungs-Bücher des herzoglichen Hofes dar, die in den Folianten 13458—13623 enthalten sind und das genaue Verzeichnis der Ausgaben des Hofhalts geben. Hier sind nun auch die Namen der Kapellmeister und Kapellmitglieder mit Angabe des Gehaltes und sonstiger Bemerkungen angeführt. Bis zum Jahre 1624 ist die Aufzählung stets vollständig; drei Rubriken geben uns Aufschluß: »Cantores«, d. i. die Vokalkapelle; »Orgelmacher und Trommter«, d. i. Neuanschaffung, Ausbesserung usw. von Instrumenten mit Anführung der Spieler derselben; »Trommter und Instrumentisten«, das sind die Feldtrompeter, Pauker und Türmer, die für gewöhnlich mit der Kapelle nichts zu tun hatten, aber gelegentlich zur Mitwirkung bei den Aufführungen derselben hinzugezogen wurden. Diese genaue Aufzeichnung in drei Rubriken börte von 1625 an auf. In diesem Jahre wurde nämlich die Neuerung eingeführt, daß einerseits die Kapell-

1) Ehrenberg, die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen. Leipzig u. Berlin 1899.

2) Alle diese Abhandlungen sind in Rantenberg, Ost- und Westpreußen, Leipzig 1897, sowie in dessen Fortsetzung, den Verzeichnissen der Altpreuß. Monatsschrift, angeführt.

sänger nicht mehr durch die Hofkasse, sondern vom Kapellmeister, der eine Pauschalsumme erhielt, bezahlt wurden, andererseits die Trompeter, Pauker und Türmer ihren Gehalt von den Regimentsräten bezogen. Dadurch wurde die Rubrik »Trommeter etc.« ganz überflüssig, während unter »Cantores« in der Folge nur noch die Anführung von Kapellmeister, Organist und Kalkant notwendig war. Die Rubrik »Orgelmacher« dagegen wurde in gewohnter Weise fortgeführt: aus ihr sind einzelne Namen der Kapellmitglieder stets zu ersehen. Von den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrh. an wurden auch unter »Cantores« wieder einzelne Mitglieder genannt; aber eine vollständige Aufzählung wie in den früheren Jahren fand nicht mehr statt.

Neben diesen Haushaltsbüchern besitzt das Archiv noch eine ansehnliche Reihe von Folianten, in denen Protokollbücher der Oberratsstube, Besoldungsetats, Anstellungsdekrete, Eidesformulare und sonstige Schriftstücke verschiedener Natur enthalten sind. Ich konnte auch diesen Bänden wichtige Mitteilungen entnehmen, ebenso einer Sammlung von Briefen in Einzelniederschrift<sup>1)</sup>, unter denen ich z. B. die Briefe Eccard's fand. Auch über die Zeit Herzog Albrecht's (1525—1568) und dessen Nachfolgers Albrecht Friedrich, das ist bis 1578, ist sehr wertvolles, zum Teil von mir schon gesammeltes Material auf dem Staatsarchiv vorhanden, doch gedenke ich darüber erst später zu berichten. Meine Darstellung, die nur Beiträge zur Geschichte der Kapelle, kein abschließendes Bild der Königsberger Musikbewegung geben will, setzt ein mit diesem letzten Jahre, wo durch das Eintreffen des Ansbachers Georg Friedrich und des bedeutenden Musikers Riccius die erste Glanzzeit der Kapelle beginnt.

\*     \*     \*

Zu Beginn des Jahres 1578 übersiedelte Georg Friedrich, Fürst von Ansbach und Jägerndorf, der infolge der geistigen Erkrankung Herzog Albrecht Friedrichs als Administrator des Herzogtums Preußen berufen worden war, nach Königsberg. Georg Friedrich, ein großer Musikfreund, brachte seine eigene Kapelle mit in die neue Residenz. Nun bestand am Königsberger Hofe schon seit der Regierung Herzog Albrechts eine Kapelle, die auch unter der Regierung seines Sohnes Albrecht Friedrich unterhalten wurde und bei der Ankunft der neuen Kapelle noch in Königsberg war. So kommt es, daß sich im Jahre 1578 zwei Kapellen nebeneinander in Königsberg befinden, die alte herzogliche und die neu hinzugekommene des Administrators Georg Friedrich. In dem Haushaltsbuch des herzoglichen Hofes von 1578<sup>2)</sup> sind die Mitglieder beider Kapellen getrennt angeführt, die einen unter »Besoldung vff die preussischen Hoffdiener«, die anderen unter »Besoldung vber Hoff. Erstlichen meines Gnedigen Fursten Frenkische Dienern, Welche mit Sr. Herzogl. Gnaden inß Landt kommenn«.

1) Die Archivbezeichnung derselben heißt »Etats-Ministerium 50b.«

2) Kgl. Staatsarchiv Fol. 13495, S. 340v. und 366.

## Neue Capelle.

- Cappelmeister (Riccius) hat gedienett vom 1. February 78 his vff denn 1. January Anno 79, ist eilff Monath thutt . . . . . 257 G, 21 Sg.
- Gregorius Dedurin hat gedienet  $7\frac{1}{2}$  Monath als vom 1. February bis vff denn 14. September . . . . . 102 G,  $25\frac{1}{2}$  Sg  
die hat er aus der Preußischen Rendtkammer empfangenn.
- Peter Rometzann, Bassist, hatt gedienet 11 Monath vom 1. February 78 his vff den 1. January 79 thutt . . . . . 150 G  $25\frac{1}{2}$  Sg.  
Aus der preußischen Rendtkammer empfangenn.
- Orpheus Riccius, Instrumentist, hat gedienet 11 Monath vom 1. Febr. 150 G,  $25\frac{1}{2}$  Sg.
- Marx hatt gedienett vom 1. Febr. . . . . 150 G,  $25\frac{1}{2}$  Sg.
- Alphonsus Carradino, Tenor, vom 1. February . . . . . 150 G,  $25\frac{1}{2}$  Sg.
- Cristoff Ruderfort (Ritterfort) Bassist, vom 1. Febr. . . . . 110 G.
- Bartell Schmiedt, Bassist, hatt jerlichen 96 G. Monatlichen 8 G. empfangenn, die helfte sein weih zu Onolzbach (Ansbach) . . . . . 48 G.  
aus der preussischen Rendtkammer empfangenn.
- Hans von der Heyde, Instrumentist vom 1. Febr. . . . . 132 G.
- Georg Furtter, Tenorist, vom 1. Febr. . . . . 126 G.
- Servatus Marx, Altist, hatt wie die anderen 11 Monath gedienet . . . . . 110 G.
- Hieronimus, hatt wie die anderen 11 Monath . . . . . 88 G.
- Thomas Mittelbrodt (Mittelpfordt) Altist. Ist angenommen den 1. Aprilis, Soll Jerlich 120 G. habenn hatt gedienet bis vff denn erstenn January 79 9 Monath, geburt Jme 90 G. aus der Preußischen Rendtkammer.
- Cappelmeisters Jung hatt Jerlich 24 G. vnnd gedienet vom 14. December 77 his vff denn erstenn January 79 Ist  $12\frac{1}{2}$  Monath. Geburt Jme. . . . . 25 G.  
Summa vff die Cantorey).  
1692 G.  $28\frac{1}{2}$  Sg.

## Preussische Kapelle.

Zacharias Ehell, Cantor — jährlich 50 M.

Beim Cantor sind 8 Diskantisten, dem giht man von jedem das Quartal

Kostgeldt  $7\frac{1}{2}$  G und 1 Thaler Disciplingeldt

thutt . . . . .	292 M 48 Sch
Andres Lorentz (Bassist?) . . . . .	30 M
Lauttenist Bartell . . . . .	165 M
Organist Josephus . . . . .	100 M

1) In obiger Tabelle, die ich der Kürze halber nur in der Guldenwährung wiedergebe, ist neben dieser auch noch eine Berechnung in Talern hinzugesetzt. So lautet z. B. der Eintrag unter Peter Rometzann: »P. R. hat Jerlichen 144 Thaler ist Monatlich 13 G. 15 Sylbergroschen hatt gedienet« usw. Gulden- sowohl wie Talerwährung kommen aber nur sehr selten vor. Die in den Rechnungsbüchern meist gebräuchliche Geldwährung ist die der preußischen Mark = 60 Schilling zu 12 Pfennig. Der Gulden zu 30 Silbergroschen entsprach  $1\frac{1}{2}$  preußischen Mark. Das ergibt sich z. B. aus der Bestallung des Riccius, nach der dieser monatlich 30 Gulden erhielt, was im Haushaltensbuch mit 540 M. jährlich gehucht ist. Eccard bezog 12 Gulden monatlich = 216 M. jährlich. Die Markwährung wird erst um 1700 durch die Berechnung in Talern verdrängt, doch stehen eine Zeitlang beide Währungen noch nebeneinander, so z. B. im Jahre 1704 (fol. 13611 S. 98): Summa uff die Cantores = 450 M. oder 100 Thaler. Von 1711 ab steht die Berechnung nur in Talern allein. Dieser spätere Taler hatte, da er  $4\frac{1}{2}$  preuß. Mark entsprach, viel größeren Wert als der von 1578.

Berendt (Berntt) von Gellern, Instrumentist . . . . .	60 M
Thomas Mittelbrodt, Altist. . . . .	20 M
5 M. Quartal Reminiscere	
5 M. „ Trinitatis	
Ist nunmehr in der Frenkischen Capellen	
Adam Mahler der Junger, Altist . . . . .	20 M
Jochim Hammell, Bassist . . . . .	20 M
Johannes Muntzell, Tenorist . . . . .	20 M
Conradt Brackerman . . . . .	20 M.
Lewin Krantz, Altist . . . . .	20 M.
Jacob Witte, Tenorist . . . . .	20 M.
Hans Köler, Tenorist . . . . .	30 M.

Unter den Mitgliedern der neuen Kapelle interessiert uns vor allen der Kapellmeister Theodor Riccius (Riccio), der ja auch als Komponist hervorgetreten ist. Er bekleidete das Amt während der ganzen Zeit, die der Herzogs-Administrator in Königsberg weilte. Die Auszahlung seines Gehalts ist 1580<sup>1)</sup> vermerkt:

114 M. 22½ Sch. Reminiscere.	
114 M. 22½ Sch. Trinitatis.	
82 M. 20 Sch. Michaelis.	
146 M. 15 Sch. Luciae.	

Der im dritten Quartal gebliebene Rest wurde also im vierten Quartal hinzugezahlt. Von 1582—84 bezieht er jährlich 466 M. 30 Sch., 1585 wird sein Gehalt auf 540 M., d. i. monatlich 45 M. (= 30 Gulden) erhöht. Das Haushaltungsbuch 1585<sup>2)</sup> berichtet:

Theodorus Riccius, Cappelmeister, 12 Monatt . . . . . 540 M.

Über diese Gehaltserhöhung klärt das folgende Aktenstück genauer auf<sup>3)</sup>:

»Capellmeisters Theodori Riccij Bestallung den  
30. July Anno 1585.

Von Gottes gnaden Wir Georg Fridrich Marggraf Zue

Brandenburg Inn Preussen Hertzog

bekennen vñd thun kundt, vor Vñns, unsere erben, erbnehmen vñd Nachkommende Herrschafftenn; gegen aller Meniglichen dieses vnser briefes ansichtgenn, inn sonderheit denen es zu wissen von nhöten, Nach deme Vñns der Erbar Vñser lieber getreuer Theodorus Riccius, nñumer etzliche Jhar für einen Capellmeister treulich gedienet, sich auch inn seinem dienst gchorsam vñd willig, als einem getreuen Diener eygnet vñd geburt, verhaltenñ vñd gebrauchen lassen, darob wir Ihme mit allen gnaden gewogenn, sich auch noch ferner vñd die tage seines lebens, vermöge seiner Vñns mit eygenen Handenn vñd Petschafft gegebenen Obligation vñd Revers ver-

1) Fol. 13497, S. 347.

2) Fol. 13502, S. 65.

3) Fol. 927, S. 140. Dieses Aktenstück ist teilweise schon von Eitner in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jahrgang 12, S. 137 veröffentlicht worden. Der Vollständigkeit halber gebe ich es hier ungekürzt und diplomatisch genau.

schreyhung, bey Vnns Inn seinem Dienste also hleihlich Zuerharren, vndertheniglichn erhotten vnd bestellen lassen, Wie wir Ihnen dann hiemit vnd Inn kraft dieses Vnseres brieffes gegenwertiglichn zu vnserm hleibendenn Diener, bestellen vnd annehmen, Also vnd der gestaltd, das er Vnns für einen Capellenmeister dienen, die Cantorei vnd Capellen mit ehrlichen, tüchtigen, geübten Personen, woll bestellen, bestiemmen, ordentlichen vnd richtig halten Vnd Vnns gehorsamblichen, getreulichen die tage seines lebens dienen, Vnser, vnserer erben, Erbnahmen vnd Nachkommen, sambt Land vnd leuthe hestes vnd frommen, nach seinem höchsten vermögen, Inn allen vnd Jden sachen wissen, fördern vnd fortsetzenn, schaden vnd Nachtheil aber verhuttenn vnd abwendenn, daneben auch verpflichtet vnd verbunden sein soll do er etwas das Vnns, vnsern Landen vndt leuthen, Zue nachteil vnd ahruch gereichenn Kondte oder möchte, erführe, Vnns oder den Vnßrigen ohne seumen zueroffen vndt derhalben notwendige warnung zuthunn, auch dasselbe mit allem fleis so weit sich sein vermögen erstreckt zuwehren vnd abzuwendenn, Vnd sich der gestaltd wie einem ehrliebenden Diener geziemet, zuverhaltenn, Dagegen vnd vmh solcher seiner Dienerschaft willenn, die er Vnns zu lebtagenn treulichen zuleisten sich verobligiret vnd verbunden, fürnemblichen aber auß folgenden bewegenden Vrsachenn, Das er Capellmeister Theodorus Riecius aus gehor Göttliches worts vndt anregung des heiligen Geistes, vonn dem Abgotthlichen Antechristlichen Irthumh, Zue vnserer Christlichen, reinen, wharen, heiligen Evangelischen lehr, augshurgischen Confession gewandt, vnd vormietts Göttlicher verleyhung, dabey Christlich, bestendig zuleben vnd zu sterbenn mit mundt vnd hertz zugesagt hatt, Sollen vnd wollen wir, vnserer erben Erbnahmen, vnd Nachkommende Herrschafft benambten Theodoro Riceio Capellenmeistern die tage seines lebens, er were vermögendt znedienen oder nicht, Monatlich vnd Jdes Monat hesonder dreissig gulden guter Landes wehrung zur hesoldung nebenß einer freyen whonung, vnd dann Jerlichen zwey kleidt allermassen, wie wir Ihme die, hiß auf diese zeit aus vnserer Rent Cammer verfolgenn lassenn, hiernit vnsern Rentmeistern vnd Vnserer Rent Cammer beuelich habenn, beuehlende, das sie ermelten Capellmeister, die Jtztgenante besoldung zu rechter zeit ausgebenn, welehes Ihnen inn Rechnung für richtige gute Außgaben geleget vnd passiret werden soll, alles getreulich vnd ohne geuberde, Zu vrkhundt mit vnserm anhangenden Secret besiegelt vnd eygenen Handen vnderschiedenn.

Gegeben zue Königsberg den 30. Julij Anno 85.

Riccus wurde also 1585, nachdem er zur evangelischen Religion übertreten war, unter ausgezeichneten Bedingungen auf Lebenszeit verpflichtet. War ihm doch selbst im Falle der Invalidität der Gehalt von 540 M. fest zugesichert. Zweifelsohne muß er ein sehr guter Kapelleiter gewesen sein. Der Kontrakt galt anscheinend, obwohl erst am 30. Juli ausgestellt, doch bereits für das laufende Jahr, denn Riccius bezog, wie oben mitgeteilt ist, schon für das ganze Jahr 1580 540 M. Sein Aufenthalt in Königsberg währte jedoch nur noch bis zum Frühjahr 1586, wo er mit Georg Friedrich, der damals Preußen für immer verließ, nach Ansbach zurückkehrte. Nach Königsberg scheint er nicht mehr gekommen zu sein<sup>1)</sup>.

1) Eitner, Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten, Leipzig, 1903, gibt an, Riccius (Riceio) sei später nach Königsberg zurückberufen worden und sei daselbst auch gestorben. Zweifellos ist diese Ansicht falsch. Riccius' Aufenthalt in Ansbach läßt sich durch 2 im Staatarchiv Königsberg befindliche Urkunden bis 1594 nach-

Die unter seiner Leitung stehende Kapelle zählte nach der Tabelle von 1578 12 Mitglieder; die Bezeichnungen Bassist, Instrumentist usw. sind im Haushaltsbuch nicht beigefügt, doch ergeben sie sich mit Ausnahme von dreien, unter denen wohl je ein dritter Altist, Tenorist und Instrumentist zu vermuten sind, aus den Besoldungsregistern der folgenden Jahre: 3 Bassisten, 2 Altisten, 2 Tenoristen und 2 Instrumentisten können genau als solche bezeichnet werden. Danach hätte also die Vokalkapelle aus 9 Sängern bestanden, 3 Tenoristen, 3 Altisten und 3 Bassisten.

Das stimmte mit der Kopfszahl der preußischen Vokalkapelle überein: von dieser sind 3 Altisten, 3 Tenoristen und 1 Bassist in der Tabelle als solche bezeichnet; die nicht bezeichneten Brackermann und Lorentz werden wohl Bassisten gewesen sein. Die Namen des Organisten und Lautenisten sind nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Doch haben wir es allem Anschein nach mit dem 1574 in herzoglichen Diensten stehenden Lautenisten Bartel Metzler<sup>1)</sup> und einem in mehreren Schriftstücken ge-

weisen. Die eine ist der weiter unten mitgeteilte Brief an Eccard wegen des Altisten Ruchensamen von 1591, die andere die Bestätigung eines Vertrages über den Ankauf des bis dahin Riccio gehörenden Gutes Sparwitten durch den Königsberger Bürger Lorentz Elendt im Jahre 1594. Es heißt da (fol. 929, S. 33): »Nachdem Fr. Dhrt. zue Preußen . . . dero zur Regierung verordnetenn vnd hinterlassenen Oberrathen in einem sonderbahren heuehlich in gnaden vferleget, daß sie den Kauf, so Lorenz Elendt mit Ihrer Fr. Dhrt. Capellmeister Theodoro Riccio wegen des guetleins Sparwittenn getroffen, gestattenn vnd ratificiren sollenn, usw. — — — den 4. Feb. A<sup>o</sup>. 94.« Spricht nun schon der im Jahre 1594 erfolgte Verkauf seines Königsberger Gutes dafür, daß Riccio nicht daran dachte, wieder nach Königsberg zurückzukehren, so geht auch andererseits aus der Tatsache, daß sein Name in den Haushaltsbüchern nicht mehr erscheint, klar hervor, daß er in amtlicher Stellung nicht mehr dort gewesen sein kann. Es bliebe also nur die Möglichkeit, daß er nach Ausscheiden aus seiner Anbacher Stellung nach Königsberg als Privatmann übergesiedelt sei. Aber für diese Annahme fehlt doch jeder Stützpunkt.

1) Königsberger Staatsarchiv fol. 925, S. 294 v: »Barttel Lautenisten Priuilegium den 12 January Anno 1574. Von Gottes gnaden, Wir Albrecht Fridrich, Marggraff. . . . . Nachdem vnß vnser Lautenist vnd lieber getrewer Barttel Metzler jnn vnderthenigkeit fuhrenngen lassen, welcher massen er hedacht were etzliche Galiarda, so er selst componirt, auch neben andern vnsern Musicis ein Zeit hero fur vnß geubet vnd gebraucht, auf anhalten etzlicher gutter Leutte, den Musicis zum besten vf seinen Vnkosten jnn druck zuuorfertigen, Weil er aber jnn sorgen stunde, da der Buchdrucker mehr Exemplaria, als er heuehlen wurde, vflgete, oder dieselben nachdrucke, das die seinigen, welche er vf seinen Vnkosten verleget, liegen bleiben vnd er dardurch jnn schaden gesetzt vnd geführet werden möchte, Alß hat er vnß gehorwamlich ersuchet vnd angelanget, Wir Ihne dermassen verpriuilegiren vnd begnadigen wollten, damit Ihme solche Galiarda, jnn vnserm Furstenthumb jnnnerhalb dreyen Jharen nicht nachgedruckt wurden. Wann wir dann gestaldt der sachen auch sein dehmüttigs embsieges bitten mit gnaden angemerket, So haben wir Ihme, darjnnne gnedig zuwilffahren verwehnung vnd Zusage gethan. Thun auch solchs himit gegen-

nannten Organisten Joseph Maulitz<sup>1)</sup> zu tun. Der Altist Mittelbrodt ging im Lauf des Jahres in die neue Kapelle über.

Das Haushaltsbuch von 1578 bringt noch die Liste der Trompeter, Heerpauker und Türmer. Es sind im ganzen 8 Trompeter mit dem Ober- trompeter Paul Kugelmann an der Spitze, 2 Pauker und 1 Türmer. Der obengenannte Berendt von Gellern wird in späteren Jahrgängen gewöhnlich unter dieser Rubrik geführt. In welchem Konnex diese Musiker mit der Vokalkapelle standen, ist nicht mit Bestimmtheit anzugeben; man vgl. dazu das weiter unten S. 44 und 50 Gesagte.

Während nun 1578 die beiden Kapellen nebeneinander wirkten, brachte das folgende Jahr eine durchgreifende Änderung. Gegen Ende des ersten Quartals wurde nämlich die ganze alte preußische Kapelle bis auf Lautenist, Organist, Kantor und den Instrumentisten Berendt v. Gellern entlassen. Im Haushaltsbuch<sup>2)</sup> ist dies folgendermaßen notiert:

»Andreas Lorentz . . . . .	30 M.
7 M. 30 Sch. Reminiscere hatt seinen Abscheidt.	
Adam Mahler der Junger . . . . .	20 M.
5 M. Reminiscere hatt seinen Abscheidt.	
Jochim Hammel . . . . .	dido.
Conradt Brackermann . . . . .	dido.
Joh. Muntzell . . . . .	dido.
Lewinn Krantz . . . . .	dido.
Jacob Witte . . . . .	dido.
Nikolaus Legrande (der an Stelle von Hans Köler gekommen war) . .	30 M.
7 M. 30 Sch. Reminiscere hatt seinen Abscheidt.	

Bei dem Namen des Kantors Zacharias Ebell steht ein Zahlungsvermerk von nur 46 M. 54 Sch. statt der ihm zukommenden 50 M. Da er im Haushaltsbuch von 1580 nicht mehr genannt ist, so muß angenommen werden, daß er kurz vor Schluß des Jahres aus seiner Stellung — vielleicht durch Tod — schied. Den eingreifenden Vorgang der Entlassung der Sänger beleuchtet das hier folgende Schriftstück<sup>3)</sup>:

wertiglich jnn Krafft dices vnser brieffs, vnd geben gemelttem vnserm Lautenisten Bartel Metzlern, die Freyheit vnd begnadigung, das Ihme gedachte Galiarda von Niemanden jnn vnserm Furstenthumb jnnherhalb dreyen Jharen sollen oder mögen nachgedruckt werden, bei Peen hundert vngarische gld. halb jnn vnser Furstliche Rentkammer, vnd den anderen halben theil Ihme vnserm Lautenisten vnnachlesslich abzulegen. Treulich ohne geuerde. Vrkunthlich mit vnserm Handtzeichen vnd vffgedrucktem Secret bekrefftiget. Geben zu Königsbergk den 12. January Ao. 74.

1. Das Archiv besitzt 4 Briefe dices Maulitz. Es geht aus ihnen hervor, daß er 1567 und 1568 in herzoglichen Diensten stand. Die Widergabe der Briefe würde hier zu weit führen.

2. Fol. 13496, S. 420.

3. Aus der Sammlung »Ets-Ministerium 501«.

»Durchlauchtiger, Hochgeborner Fürst, Genedigster Herr, nach vnser armen, vnderthenigen, schuldigen gehorsamen, vnd bereitwilligen Diensterpiettung haben E. F. Dht. sonder Zweifel sich jnn gnaden zuerinnern, waß wir wegen vnserß schimpflichen abschiedeß, der vnß bey menniglichen zu spott, nachtheil, vnd höchstem vnglimpf gereichet, durch vnser nechst vherreichtes vndertheniges Suppliciren beschwerlicher weise gesucht, Weil wir dan biß vff diese stunde keinen bescheidt darauff bekommen können, alß gelangett ann E. D. Dht. vnser gantz vndertheniges bitten dieselben geruhen jnn allen gnaden vnser voriges Suppliciren inzumerken zubeheitzigen, vnd vnß dermassen jnn gnaden vorabschieden zulassen, damit eß vnß armen gesellen nicht zubeschwerlich, vnd wir vnser armen dienste (dauon wir doch ghar eine geringe besoldung vnd jnn dieser schwehren theuren Zeitt mehrenteilß kaum daß liebe treuge brott haben) vnß auch ein wenig zu freuen, zugetrösten, vnd derselben zugeniesen haben mögen, Solchs wird Gott der Allmechtige E. F. Dht. mitt Zeitlicher vnd ewiger Wolfartt, friedtlicher, gelücksehliger Fürstlicher Regierung vnd langem leben Reichlich vorgelthen, so erkennen wir vnß auch schuldig solchs bey menniglichen hoch zu rühmen vnd nach höchstem vnd eusserstem Vermögen jnn allem vnderthenigem gehorsamb zuuorschulden vnd hitten gantz vndertheniglich vmb ein genediges tröstliches antwortt.

E. F. Dht.  
vnderthenige, gehorsame  
vnd dienstwillige  
die Fürstliche Preussische  
Cantorey verwandten sampt  
vnd sündlichen.«

Als Antwort erfolgte:

»Es sollen sich Suplicantten an jrer besoldung gnügen lassen.

Kunigsperg 22. Marty 79.«

Die Personenzahl der fränkischen Kapelle mit dem Kapellmeister Riccius an der Spitze ist in diesem Jahre dieselbe wie 1578. Ein neuer Name Marcus Nieger scheint identisch mit dem jetzt fehlenden Namen Marx vom Vorjahre zu sein. Die übrigen Mitgliedernamen sind die gleichen.

Dagegen bringt das Haushaltungsbuch von 1580 eine sehr wichtige neue Nachricht<sup>1)</sup>. Wir treffen hier zum erstenmal den Namen Johannes Eccard. Der Eintrag lautet:

»Vicæ Cappellmeister Johannes Eckart  
50 M. 12 Sch. Michaelis  
32 M. 48 Sch. Luciae.«

Eccard, dessen Name nun his 1608 ständig in der Rubrik »Cantores« zu finden ist, muß sein Amt im Mai 1580 angetreten haben, denn das dritte Quartal (Michaelis) ist um nahezu 2 Monatsraten zu hoch berechnet. Sein Gehalt wurde schon im nächsten Jahre etwas erhöht: er bezog von 1581—1585 144 M. 1586, als er selbständiger Kapelldirektor wurde,

1) Fol. 13497, S. 347.



erhielt er eine Aufbesserung auf 216 M.; dabei blieb es für die ganze Zeit seiner Königsberger Wirksamkeit. Wir werden uns damit noch weiter zu beschäftigen haben.

Im Haushaltsbuch von 1580 interessiert uns noch ein Eintrag, der sich auf die Diskantisten bezieht. Während als Altisten für die Vokalkapelle stets ausgebildete Sänger engagiert waren, wurden als Sopranisten Sängerknaben gehalten und ausgebildet. In der alten preußischen Kapelle war ihre Ausbildung dem Kantor übertragen; nach 1579 findet sich bei dem Eintrag über Zacharias Ebell der Zusatz: »beim Cantor sind 8 Discantisten usw.«. Von 1580 an steht nun der Betrag für die Knaben am Ende der Rubrik »Cantores« als Posten für sich. Wahrscheinlich war von diesem Jahre ab ihre Ausbildung Sache des Vizekapellmeisters, also Eccard's, dessen Stellung wohl der des früheren Kantors Zacharias Ebell entsprochen haben mag. Auch später, als Eccard nach Riccius' Weggang Kapellmeister und Vizekapellmeister in einer Person war, gehörte die Ausbildung der Kapellknaben zu seiner Tätigkeit; oft steht in den Büchern bei dem Eintrag des Diskantisten-Geldbetrages die Bemerkung: »von des Kapellmeisters Hand empfangenn«. Die Zahl der Knaben wechselte übrigens im Laufe der Jahre zwischen 4 bis 8. 1578 und 79 sind es 8, 1580/81 nur 6, 1582—86 wieder 8; 1587 nach Georg Friedrich's Weggang, der eine starke Verminderung der Kapelle zur Folge hatte, sind es nur 4, 1598 steigt die Zahl wieder auf 6 und bleibt so bis 1624, d. h. soweit wir es verfolgen können<sup>1)</sup>.

In den nun folgenden Jahren, in denen Riccius als Direktor an der Spitze der Kapelle stand, wuchs dieselbe immer mehr an Kopfzahl. Allerdings bezieht sich die Vergrößerung zunächst auf Neuengagements von Instrumentisten. So wurden im Jahre 1582 5 neue Instrumentisten angestellt. Eine Urkunde<sup>2)</sup> darüber ist erhalten:

»Nachdem der Durchlauchtigste Hochgeborne Fürst vnd Herr, Herr George Friderich Marggraff zu Brandenburgk in Preußen, auch in Schlesien zu Jegerndorff vnd etc. Hertzogk etc. mein gnedigster Fürst vnd Herr, Mich N. N. zu S. f. Dht. Instrumentisten gnedig bestellen vnd annehmen lassen, So geredt vnd gelobe Ich Sr. f. Dht. treue vnd holt zu sein, derselben nutz, frommen, gedeien vnd bestes zu wissen, schaden vnd schimpff aber so viell an mir ist zuerhuten vnd anstat hochermelter f. Dht. dero iedertzeit geordentem Capelmeister, in allen Sr. f. Dht. vnd sonsten billichen Sachen, in Kirchen vor der Taffel, oder wohin vom Capelmeister Ich gewiesen oder gefordert werde, vollkommen vnd wilferigen gehorsamb zuertzeigen, mich auch im aufwarten mitt treuem Vleiß vnd bescheidenheit, damit f. Dht. nichts dadurch zu schimpff gereichen möge, auch in der zeit, vnd sonsten durchaus mit meinen mittgesellen, friedlich, stille vnd eingetzogen zuuorhalten vnd zuertzeigen, Niemanden zu einigem hader oder Zanck vrsach zugeben, vnd vber das mich wo muglich, mitt meinen mittgesellen teglich zusammenfinden, vnd vleißig vf allen In-

1) Vgl. das im Vorwort Gesagte.

2) Fol. 13037, S. 66.

strumenten znuben, Also soll vndd will ich auch mich alles vnordentlichen aus vnd einlanffens in den Kirchen weil dass Ambt wehret, endhalten ohne Vorbewust vndd bewilligen des Capelmeisters, mich an keine frembde örtter, oder zu fremdbenn leuten finden, oder denselben mitt dienste vfwartten, Sondern wan Ich wohin gefordertt werde, oder sonsten selber Jemanden zu gefallen vndd dienste sein will, will Ich mich beim Capelmeister ansagen, der mir dan, wan in f. Dht. Diensten nichts zunorseumen ist, alsdan der gelegenheitt nach zunorleuben, Außerhalb deme aber, soll vndd will Ich mich meines losaments, nach endtschiedenem mahle iedertzeitt halten, damit so ofte in der eyle der Capelmeister meiner bedarff, Ich ohne seumen, an der handt sein möge, vndd nichtt lange gesucht werden dorffe, Auch sonsten vndd gegen Menniglich, mich also ertzeigen, vndd der gebur nach beweisen, damitt billiche Klagen vorhnttet werden sollenn, Welches stette vndd vheste zu halten, Ich mit handt vndd munde an Eydesstatt angelobett.

Adrian Bammelroy, Instrumentist  
 Haß Mensheern Instrumentist  
 Haß de Blockh, Instrumentist  
 Bartholomeus von Osterwikh, Instrumentist  
 Joachimus Knopius, Instrumentist  
 Carolus Kauffman, Altista.

den 28. Mai A° 82.

Der gleichzeitig engagierte Altist Kauffman trat an Stelle eines ausgeschiedenen Sängers. Das Verzeichnis der Kapellmitglieder für das Jahr 1582 ist nach dem Haushaltungsbuch<sup>1)</sup> das folgende:

Riccus . . . 466 M. 30 Sch.

Eckart . . . 144 M.

Die Bassisten: Rometzann 252 M., Rutterfortt 180 M., Schmiedt 192 M.

Die Altisten: Mittelbrodt 180 M., Rnebensahmen 180 M., Kauffman ab 1. Mai 116 M. 40 Sch.

Die Tenoristen: Carradino monatlich 21 M., starb im August, Furtterr 224 M. 48 Sch. An Carradino's Stelle kam im November ein Tenorist Fritzsch.

Instrumentisten: Orpheus Riccus 252 M., v. d. Heyde 252 M., Bammelroy ab 1. Mai 140 M., Mensheern, De Blockh, Osterwikh jeder ab 1. Mai 140 M., Knopius ab 1. Mai 116 M. 40 Sch.

Wir haben also neben Kapellmeister und Vizekapellmeister 7 Instrumentisten, 3 Bassisten, 3 Altisten und 2 Tenoristen. Auffallend ist die 2-Zahl der Tenoristen gegenüber der 3fachen Besetzung der anderen Stimmen. Man kann daher wohl annehmen, daß Eccard Tenorist war und daß er, solange Riccus an der Spitze der Kapelle stand, als Sänger im Chor mitwirkte. Nur so wäre die Minderzahl der Tenoristen erklärlich. Zu den engagierten Sängern kamen dann noch, wie schon bemerkt, 8 Diskantisten hinzu.

1. Fol. 13499, S. 61.

Die Summe der Ausgaben für die Kapelle betrug im Jahre 1582 3564 M. 53 Sch. Sie wuchs bis 1585 mit jedem Jahre. Die Mehrausgabe entstand durch das Hinzukommen neuer Mitglieder. 1583 sind als im Laufe des Jahres hinzugekommen verzeichnet: 2 Instrumentisten Samuel Felckner und Artus de Bonte, ein Tenorist Peter Schlegel und ein Bassist Georg Fromade; der letztere scheinbar nur für das laufende Jahr, denn er fehlt im nächsten Verzeichnis. 1585 kamen noch ein Instrumentist Georg Molschauer, an Stelle des ausgeschiedenen Knopius, und ein Tenorist Henning Disius hinzu, sodaß die Kapelle nunmehr auf 18 Mitglieder — die beiden Kapellmeister nicht mitgerechnet — anwuchs. Außer diesen 18 Sängern und Instrumentisten ist ein Lautenist Andreas Wilde angeführt sowie der Organist Jacobus von Crann (Krahen), der von 1585 an bis zu seinem 1620 erfolgten Tode der Kapelle angehörte.

Anläßlich der Erwähnung des Lautenisten Andreas Wilde muß ich hier einige Bemerkungen über die Lautenistenstelle vorweg nehmen. Dieser Wilde, dessen Namen die Bücher nur 1585 und 1586 bringen, ist nämlich der einzige Lautenist, der in den Haushaltungsbüchern als solcher bezeichnet wird. Glücklicherweise gibt uns aber hier ein Aktenstück des Staats-Archivs<sup>1)</sup> weiteren Aufschluß. Es ist ein Gesuch, in dem sich der als Instrumentist und Lautenist unterzeichnete Johann Kirchenberger 1605 um Anstellung als Lautenist in der Kapelle bewirbt. Kirchenberger, dessen Bitte abgeschlagen wurde, besagt daselbst, daß er »bey Arto de Ponto sehligenn Ihr. Fr. Gd. vornehmenn Instrumentisten, vnd Lautenisten« gelernt habe. Dieser Artus de Ponto ist ohne Zweifel der oben genannte, 1583 in die Kapelle eingetretene Artus de Bonte, der in den Haushaltungsbüchern bis zu seinem 1600 erfolgten Tode zuerst unter der Rubrik »Cantores«, später unter »Trommeter und Instrumentisten« als Instrumentist geführt wird. Sein Nachfolger war Daniel Zölner, der 1601 zum erstenmal als Instrumentist im Haushaltungsbuch angeführt ist und über den eine Bemerkung im Buch von 1613<sup>2)</sup> sagt: »Daniel Zölner ist an des Artus de Bont Stelle angenommen und soll zum Unterhalt haben 100 M., 6 M. Saitengeld usw.« Da er von 1601 an mit einem Gehalt von 90 M. schon geführt wird, so kann das nur heißen, daß er jetzt zu demselben Gehalt aufgerückt ist, den ehemals Artus de Bonte hatte. Er ist als Vertreter des Postens in der Rubrik »Trommeter und Instrumentisten« bis 1624 genau zu verfolgen und ist auch noch einige Jahre später urkundlich nachweisbar. Über seinen Nachfolger im Lautenistenamt jedoch konnte ich nichts feststellen. Hierüber geben die von mir bis jetzt gefundenen Aktenstücke keine Auskunft.

1) Etats-Ministerium 50b.

2) Fol. 13524. S. 77.

Wir kehren zurück zum Jahre 1585, dem Jahre, in dem wir die Kopffzahl der Kapelle so zahlreich sahen, wie nie zuvor. Der Herzogs-Administrator muß tatsächlich ein äußerst kunst- und prunkliebender Fürst gewesen sein, wenn er sich zu solchen Ausgaben für seine Hofmusik entschließen konnte. Mit seinem Wegzug aus Königsberg verschwand denn auch der Glanz, der die Kapelle umgab: im Rechnungsbuch von 1587 finden wir nur noch Kapellmeister und 7 Sänger ohne einen einzigen offiziell zur Kapelle gehörenden Instrumentisten.

Dieser schwere Schlag traf die Kapelle im Frühjahr 1586. Der Herzogs-Administrator, «der in Preußen wenig Freunde hatte und einigen Nachrichten zufolge selbst Meuchelmord fürchtete, verließ im Jahre 1586 das Land, um nie wieder dahin zurückzukehren.»<sup>1)</sup> Georg Friedrich, der sich nach Ansbach zurückbegab, nahm den größten Teil seiner Kapelle mit sich. Das ist aus den folgenden Einträgen des Haushaltungsbuches von 1586<sup>2)</sup> deutlich zu ersehen:

«Cantores und Instrumentisten:<sup>3)</sup>

Teodorus Riccins, Cappelmeister hat alle Monatt . . . . .	45 M.
180 M. Vor 4 Monat, also vom 1. January bis vf den letzten Aprilis empfangen, vnd hernach mit f. Dr. hinaußgezogen.	
Hans Eckart, Vice Capelmeister hatt Monatlich . . . . .	18 M.
216 M. — Vor 12 Monat laut seiner handt im quartalbuch.	
Orpheus Riccins, Instrumentist hatt Monatlich . . . . .	21 M.
84 M. — Vor 4 Monat, Als Jannary, February, Martius vnd Aprilis empfangen.	
Georg Furterr, Tenorist hat Monatlich . . . . .	21 M.
84 M. — Vor 4 Monat, Als January, February, Martius vnd Aprilis empfangen. u. s. w.	

Der Wegzug Georg Friedrich's fand offenbar Ende April oder Anfangs Mai des Jahres 1586 statt. Alle Kapellmitglieder, die mit ihm Königsberg verließen, stehen im Haushaltungsbuch mit viermonatlicher Gage. Mit ganzem Jahresgehalt verzeichnet finden wir außer Eccard nur 2 Mitglieder, den Bassisten Rometzann und den Instrumentisten v. d. Heyde. Diese beiden aber fehlen im Verzeichnis des nächsten Jahres, scheinen also nachträglich doch noch weggegangen zu sein, wogegen der Tenorist Henning Disius und der Altist Thom. Mittelpfordt, die mit viermonatlicher Gage verzeichnet sind, anscheinend mit nach Ansbach zogen, dann aber zurückkehrten. Von den alten Mitgliedern der Kapelle treffen wir im folgenden Jahre nur den Organisten Jac. v. Krahen, der im Besoldungsbuch von 1586 gar nicht genannt ist, und diese eben erwähnten beiden Sänger.

1) Bacsko, Gesch. Preußens, Bd. IV., Königsberg 1795, S. 358.

2) Fol. 1350b, S. 72.

3) In den Jahren 1583—86 steht als Überschrift über die Rubrik der Kapelle die obige Bezeichnung, in allen übrigen Jahrgängen nur «Cantores».

Als Vize-Kapellmeister mit den Funktionen des Kapellmeisters blieb Johannes Eccard, der von nun an bis zu seiner Übersiedelung nach Berlin im Herbst 1608 die Kapelle leitete. Den Titel Vize-Kapellmeister führte er bis 1603, im Haushaltsbuch des Jahres 1604 ist er zum ersten Mal als Kapellmeister verzeichnet. Dieser Titelwechsel scheint mit dem 1603 erfolgten Tode Georg Friedrich's und der Ernennung des Kurfürsten Joachim Friedrich von Brandenburg zum Administrator von Preußen zusammenzuhängen<sup>1)</sup>. Eccard's erste Funktion als Kapelldirektor war die Ergänzung der Kapelle. 1587 finden wir 5 neue Sänger verzeichnet: Andres Lorentz und Paul Kolbe, Bassisten, deren erster das 1579 entlassene Mitglied der preußischen Kapelle zu sein scheint; einen Altisten Chr. Arnt und zwei Tenoristen, Hans von Gellern<sup>2)</sup> und Peter Wichert. Die Kapelle bestand also aus 2 Bassisten, 2 Altisten und 3 Tenoristen, wozu 4 Diskantisten und der Organist Jac. von Krahen kamen. Die Kosten verringerten sich gegen früher natürlich ganz beträchtlich. Sie betrugen 1587 nur noch 1076 M. 48 Sch., also noch nicht den vierten Teil der früheren Summe. Für die unter »Trommeter und Instrumentisten« angeführten Musiker wurden 965 M. 12 Sch. ausgegeben. Eigene, nur für ihre speziellen Dienste engagierte Instrumentisten, wie das unter Riccius' Leitung der Fall war, scheint die Kapelle von jetzt ab nicht mehr besessen zu haben. Brauchte man für die Kapellmusiken Instrumentisten, so wurden sie aus den Reihen der Trompeter genommen. Man muß daher annehmen, daß bei dem Engagement derselben ihre Fähigkeit, gleichzeitig in der Kapelle Dienste tun zu können, ausschlaggebend war. Einzelne davon, wie z. B. der oben genannte Artus de Bonte, der als Lautenist doch eigentlich zur Kapelle gehörte, wurden vielleicht nur pro forma unter den Trompetern mit angeführt, ebenso der mehrmals genannte Berendt von Gellern. Man kann wohl gerade in bezug auf diese beiden sagen, daß die Kapelle noch Instrumentisten besaß; aber sie waren jedenfalls nicht in dem Sinne zur Kapelle gehörig, wie das in den früheren Jahren der Fall gewesen war.

1) Das scheint mir richtiger als Eitner's Meinung (A. a. O.), der den Titelwechsel mit Riccio's Tod in Verbindung bringt und dessen Todesjahr durch Eccard's Annahme des Kapellmeistertitels gefunden zu haben glaubt. Eccard unterstand eben von jetzt ab brandenburgischer Verwaltung und die Verleihung des Titels »Kapellmeister« bedeutet eine Gleichstellung der Berliner und Königsberger Kapellen. Zwischen Ansbach und Königsberg bestand nicht das gleiche Verhältnis; dem Administrator Georg Friedrich galt die wahrscheinlich auch größere Kapelle seiner Residenz als erste gegenüber seiner zweiten Kapelle in Königsberg. Daher blieb für Eccard der Titel Vizekapellmeister so lange, obwohl er der Stellung nach leitender Kapellmeister war. Wann und wo Riccius (Riccio) gestorben ist, kann vor Auffindung diesbezüglicher Akten nicht bestimmt werden; in Ansbach befinden sich nach einer mir zugegangenen Mitteilung des dortigen Magistrats keinerlei darüber aufklärende Schriftstücke.

2) Der Name kommt in 3 Lesarten vor: Gelder, Gellerenn und Gellern, letzterer im Haushaltsbuch.

Die Übernahme der Kapelleitung durch Eccard erfolgte also nicht unter gleich vorteilhaften Bedingungen wie sie seinem Vorgänger Riccius bei seinem Amtsantritt zu teil geworden waren. Auch war seine Stellung dadurch erschwert, daß er in allen wichtigen Fragen die Entscheidung des in Ansbach residierenden Administrators Georg Friedrich einholen mußte. Wenigstens bis 1603 war das so. Die Stärke der Kapelle blieb, so weit bestimmbar <sup>1)</sup>, bis 1602: 2 Bassisten, 2 Altisten, und 3 Tenoristen; von 1603 ab änderte sich das in 3 Bassisten, 3 Altisten und 2 Tenoristen: die Zahl der Diskantisten erhöhte sich, wie oben schon bemerkt, 1598 auf 6.

Über Eccard's Gehalt habe ich oben S. 39 und 40 schon gesprochen und dabei erwähnt, daß er im Vergleich zu Riccius doch recht schlecht bezahlt wurde. Von den 216 M., die der Meister jährlich bezog — die wenigen Zuschüsse, wie freies Brennholz, jährlich ein Hofkleid, Wohnungszulage usw., machten die Summe nicht viel größer — konnte er kaum leben. Es ist daher verwunderlich, daß trotz der ihm gezollten Wertschätzung eine Bitte um Gehaltserhöhung keinen Erfolg hatte, wie aus den Haushaltungsbüchern hervorgeht. Dieses Gesuch ist erhalten; ich gebe es hier wieder:

Eccard's Bitte um Gehaltserhöhung im Jahre 1593<sup>2)</sup>.

„Durchleuchtigster Hochgeborner, Gnedigster Fürst vñnd Herr. Obwol e. fr. Dhrtt. die sonst mit schwerenn geschefftenn settigis beladenn, ich mich mit meinem vnzeitigenn anhaltenn, vñnd Supplicirenn, nicht gern molestiren wollenn, hab ich doch mit diser Supplicationn e. fr. Dhrtt. vnderthenigst anzufallenn nicht lenger vmbgang habenn können, vñnd wissenn sich e. fr. Dhrtt. zweifels ohne gnedigst zuerinner, do dieselbe A<sup>o</sup>. 86 aus Preussen ins Landt zue Franckenn verreiset, dass sie mich alhie zu anstellung vñd verwalting der Preussischenn Capellenn hinderlassenn: vñnd weil damals e. fr. Dhrtt. Ihrenn ganzen Chorum Musicum mit sich hinaus genommen, habe ich zu fortstellung der izigen Music alhie zugleich gesellenn vñnd Knabenn von nenes suchen, instituiren vñnd abrichten müssenn; mit was grosser muhe vñnd arbeit, nun dasselbe anfanglich von mir ins werck gerichtet, gih e. fr. Dhrtt. ich solches gantz vnderthenigst vñd allen Music verstendigen gern zuerkennen: Kürzlich zu sagen habe ich alle onera eines Capellmeisters bey der hygen Capell (die ich ohn ruhm zumelden in e. f. Dhrtt. abwesen, dermassen verwalt, dass zuserfordert die ietze Fürstliche Herrschafft alhie, So wol auch e. fr. Dhrtt. hinderlassene Regierung, vñd iedermenniglich, wie ich hof, mit mir woll zufriden vñd meines verhaltens ein gutt Zeignus gebenn werden) nun ins achte Jar auf mir gehabt, aber mich dabey keiner Capellmeister besoldung zu ruhnen habe, dan ich Monatlichen nicht mehr als 12 fl. vñnd Jerlichen ein Hofkleidt (wie e. fr. Dhrtt. fast ins gemein solche bestallung den Capellverwandten draussen ja auch ein mehrers geben lassen) zur besoldung habe, dabey ich mich sambt den meynen von Jar zu Jar kümmerlich behelfen vñnd dasjenige so mir Gott der

1) Leider fehlen die Bände der Jahre 1590, 1591, 1592, 1594, 1595 und 1596; doch dürften schwerwiegende Veränderungen in der Kapelle in diesen Jahren kaum vor sich gegangen sein.

2) Etatsministerium 50b.

herr ausser meinen Dienste sonst bescheret, zuesetzenn vnd einbussen mussenn, Bitte derowegen e. fr. Dhrtt. zum aller underthenigsten, dieselbe wollenn sich gegen mir armen Diener, der e. f. Dhrtt. zugleich draussenn vnd binnen nun ins 14 Jar mit allen treuen vnd mueglichen fleis gedienet, nunmehr den gnedigsten Furstenn vnd herrn erzeigenn, vnd ein ziemliche addition vnd verbesserung meiner bestallung gnedigst concidiren vnd widerfahren lassenn, Erbiete mich dagegen in aller vnderthenigkeit, nicht allein in meinen bisher geleisten Dienst, allen muglichen vleis anzuwenden, sondern auch in mehrerm, so mir von e. fr. Dhrtt. müchte aufgetragen werden, gebrauchenn znclassenn, vnd nach meinem höchsten vermögen zue iederzeit dasjenige zuethun, das meinen schuldigen pflichten gemeß vnd e. fr. Dhrtt. gefellig sey, Letzlich demnach ich ein Zeit hero etliche deutsche Kirchengesang Lutheri dermassenn componiret, daß die Christliche gemein den Choral leichtlich hören, verstehenn, vnd mitsingenn, sowol die Jungen als die alten imitiren können: Als will e. fr. Dhrtt. ich dieselbenn hiemit praesentiret habenn, vnd wofern e. fr. Dhrtt. dieselbenn gnedigst gefallenn werden, will ich mich befeissigen andere Christliche deutsche Kirchengesang mehr auf solchen schlag zuuerfertigen vnd mit gn. bewilligung vnter e. fr. Dhrtt. nahmen, mit der Zeit in Druck ausgehen zu lassenn. Jedtzunder e. fr. Dhrtt. nicht mehr als vnderthenigst bittende, E. fr. Dhrtt. wollen gegenwertige in gn. von mir anff vnd annehmen, mein gnedigster Furst vnd Herr sein vnd bleiben. E. fr. Dhrtt. hiemit in schutz des Allmechtigen, vnd mich denselben zu gn. treulich beuchlendt, vnd vmb ein gnedige gewirge antwort vnderthenigst bittend,

E. Fr. Dhrtt.

vnderthenig gehorsamer Diener,  
Johannes Eccardus Vice Capelmeyster.

Nicht genug damit, daß der Meister sein Leben in ziemlich dürtigen Verhältnissen zubringen mußte: auch allerlei Streitigkeiten mit andern Hofangestellten scheinen ihm manche unangenehme Stunde bereitet zu haben. Hierfür spricht der folgende Brief, in dem sich Eccard gegen Angriffe des Hofschusters rechtfertigt:

Beschwerde gegen den Hofschuster:<sup>1)</sup>

»Wolgeborne, Edle, Gestreng, Ehrenvehste, Achtbare, gnedige vnd grosgrünstige Herren. E. Gn. vnd Herrschafften soll zum warhafften bericht auf des Hofschusters vnbilliges Angeben vnd klagen, als nehme Ich Ihme zum Vorfang aus der Fl. Rent-Cammer das schnchgeld vor die Capellknaben ein; kürzlich nicht verhalten. Das der Zeit, do von Fr. Regierung bewilliget, vnd durch den H. Cammermeister in der Rent-Cammer benohlen worden, mir das Schuchgelt vor die Discantisten hinfurder folgen zu lassen (welches dan schon vor zweien Jahren geschehen). Ich dreyerley Klage wieder den Hofschuster gehabt. Erstlichen, das er den Jungen so böse schnch gemacht, das sie mannichmal nicht drey, geschweige sechs wochen, mit einem Par schnch sich behelffen können; daher Ich stets viel hader vnd zanckens, aber vergeblich vnd vmb sonst, mit Ihme Hofschuster gehabt, Weil Ich den Jungen von meinem gelde die schnch außbessern, vnd Winterzeit Pantoffel darneben hab keuffen müssen. Zum

1) Die hier folgenden, aus der Sammlung Etatsministerium 50b stammenden Schriftstücke bringen zwar kein wesentliches Material zur Geschichte der Kapelle, ihre Aufnahme in diese Abhandlung scheint mir aber bei der wichtigen musikgeschichtlichen Stellung Eccard's, von dem bis jetzt gar kein Briefmaterial vorliegt, gerechtfertigt zu sein.

Andern; Wenn Ihme die Jungen auf neue schuch zu machen, den schuchzettel aus der Rentcammer gebracht, hat er sie von einer Zeit zur andern aufgeh alten, vnd offermal funff, auch sechsmal hin vnd wieder gesprengt, ehe er Ihnen allen die schuch gegeben; sonderlich da dieser Hofschuster von der F. Freyheit vorm Schlosse mit der wonung auf den Steinthamh weit jenseitt der Kirchen hinauß verrück et, haben die Jungen mannichsmal ein Par Schuch zerlauffen, ehe sie ein anderes Par bekommen können. Zum Dritten, da Anno 1601 die Pest alhie zu Königsberg eingerissen, vnd sonderlich auf dem Steinthamh sehr grassirete, ist mir wegen vnhpostirens der Jungen nach den Schnen dis Vnglück begegnet. Es geht einer meiner Knaben hinaus zum Schuster nach seinen Schuhen, dem hegegnen bey der Steinthambschen Kirchen vnuersehens etliche, die tragen einen todten vnhedeckt auf einer banck, der Knah erschrickt darob, kompt heim vnd wird peste krank; welchem doch vormittelst göttlicher hülffe (dem trewen Gott sey dafür lob, ehr vnd danck gesagt, der mich samht den meinen gnedigst behütet) durch eingegehene Artzeney geholfen worden. Hierüber Ich gar erschrocken vnd hestürzt. notwendig gedrun gen worden, bey Fr. Regierung vber den Hofschuster zu klagen; dan mir sehr hedenklich gewesen, die Jnnngen an solchen gefehrlichen ort ferner nach Schuch zu schicken. Worauf die anwesenden Herrschafften der Fr. Regierung damals für recht vnd billich erkan t, damit Ich des hadern vnd zankens, die Jungen des rennen vnd lauffens vnd feruer gefehrlichkeit benommen; mir das Schuchgeld aus der Fl. Rentcammer folgen zu lassen. Weil doch Fr. Dht. hieran nichts ah oder zugeht, es werde den Knaben heim Hofschuster oder einem andern guten Schnster in der Stadt die Schnch gemacht vnd bezalet. Weil dan der Hoffschuster hiezu gantz stille geschwiegen, vnd nun erst vber zwey Jahr in seiner Supplication klaget, er könne beim alten Tax des schuchgeldes, wegen thew rung des Leders, nicht lenger bleiben, wolle auch die Hofarbeit nicht lenger haben, wundert mich nicht wenig, warumb er dan wil, das die Capellknaben bey Ihme wiederum sollen schuch machen lassen. Ich bin aber der tröstlichen Hoffaung, E. Gn. vnd Herrschafften werde dasjenig, so vormalis hierin verabscheidet, Ihr gnedigst gefallen vnd in esse bleiben lassen; Warumb Ich auch hiemit gantz vnderthenig wil gebeten haben. Es ist wol war, das die Schnch ie lenger ie thewrer werden, Ich wil aber lieber aus meinem eigen beuttel zum Schuchgeld was zulegen, vnd den Knaben gute Schuch, darauf sie etliche Wochen gehen können, keuffen, Als das Ich mit diesem Hofschuster (deme Ich nicht zutrawe, das er hey thenrerm leder, seiner alten gewonheit zuwieder, bessere Schuch machen werde) feruer solte zu thun haben.

Dieses hab E. Gn. vnd Herrschafften zum gegenhericht auf des Hofschusters Klage, Ich vnderthenigst nicht verhalten sollen; deren Ich mich zu gnaden vnd gunsten hiemit wil benohlen haben.

E. Gn. vnd Herrschafften vndertheniger Diener  
Johannes Eccardus, Capellm.◀

### Nachschrift auf den Brief:

»Die Herren Regenten lassen es bey deß Capellmeisters eingewantten endtschuldigen bewenden vndt würdt der Hoffschuster abgewiesen.

den 14. Dezember Ao 1603.

Zu demselben Kapitel »Streitigkeiten« gehört auch die folgende, fast humoristisch anmutende Beschwerde Eccard's gegen einen Schulmeister:

»Durchlenchtigster, Hochgeborner, gnedigster Furst vnd herr, nach vnderthenigster meiner pflichtschuldigen gehorsamen Diensterbietung, kan E. Fl. Dht. Ich klagende nicht vorenthalten, das gesteriges tages den 28 February der Schulmeister von Stock-



heim, der des Pfarherrs daselbstes Sohn sein sol, mit einem langen Rohre von dem Pregel durch ein fenster in meine kleine Stuben jm Bischoffshof geschossen, Also das die Schrot Johanni des Altstetischen Baders Sohn einem Organisten, der meiner Knaben einen vff dem Instrument instituiret vnd in den stuben geschrieen, vber den Kopff geflogen. Oh nun wol vnser Herrgott verbutet, das solcher schus ohn schaden abgangen, hab E. Fl. Dht. schuldigen pflichten nach, ich solches zuermelden, doch nicht Vmhgang haben können, damit kunfftig dergleichen freuel vnd vnhefugtes schiessen vff dem Pregel (nicht) vorkommen werde, Gelanget derwegen an E. F. Dht. mein vndertheniges hitten, die wollen ohgemelten schulmeister in gehörende straff nehmen lassen, damit er ein andermal ein solches nachzulassen vnd andere sich daran zu spigelen haben. Solches vmh E. F. Dht. in aller Vnderthenigkeit zu verdienen, hin ich allzeit schuldig vnd willig.

E. F. Dht.

vndertheniger gehorsamer Diener

Johannes Eccardus, Vice-Capellmeister.

den 7. Marty Ao. 94.

Auch einige von Eccard's Berichten und Gutachten, die er in dienstlicher Eigenschaft auf Eingaben von Kapellaspiranten machte, dürften Interesse beanspruchen. Der Altist Ruebensamen, der 1586 mit Georg Friedrich nach Ansbach gezogen war, bemühte sich 1591 wieder um eine Stelle in der Königsberger Kapelle. Riccius, Eccard's einstiger Vorgesetzter und jetzt Ansbacher Hofkapellmeister, schrieb in dieser Sache selbst an Eccard:<sup>1)</sup>

•Mein Jederzeit freundlich willig dienst vnd grues sampt Wunschung eines gluckseeligen Neuen Jahres vnd Aller wohlfarth beuor. Kunstreicher Insonders gunstiger Herr Geuatter, Nachdem gegenwertiger Briefsziager Johann Ruehesam Altista sich herauß in Franken in Fl. Dht. vnser Gnedigsten Herren Dienst gebrauchen lassen, vnd wie euch bewust, sein haußfrauen zue Konigsherg gelassen, der meinung das Fr. Dht. haldt wieder in Preussen kehren, vnd nit so lang wie geschehen, in Franken verharren soltte, dieweiln er aber gemelter Ruehesam solches nicht erwartten konnen vnd seiner gelegenheit nach, wie es dann an Ihme selbs nicht Christlich, noch zur Haußhaltung vortreglich nicht verharren, Als hatt er nach Gnedigster von Fr. Dht. außgebrachter Bewilligung vnd Abschied, vnd mitt gehuerlichem wissen vnd willen sich vff Königsberg zue seiner Haußfrauen zuegemacht, der Zuuersicht vnd Hoffnung alda etwan seiner gelegenheit zue pflegen, vnd weila dann er nun Ettliche Jahr lang Ihrer Fr. Dht. vleisig vnd treulich gedienet, vnd es billichkeit nach derselben wohl anstunde, Ihme zue seiner wohlfarth rethlich vnd hulflich, sonderlich mitt einer Commendation oder hefehl an die Regierung zue Königsberg erschienen, so kan doch niemand einen forderlichen bescheidt alhie außbringen. Als hatt er sich alles gueten geneigten willens vnd promotion zue euch getröstet, Vnd gelangt hiemit an euch mein freundliches Pietten Ihr wollet ohgedachten Ruehesamen euch zue möglichen Diensten vnd beförderung lassen befolgen sein, vnd Ihme hey einer Fl. Regierung behuelflich sein damit er vnter des, biß Fl. Dht. wieder möchten ankommen, an besoldungen wie Thomas Altista möge vnterhalten werden, vnd dabey einer besserung erwarten. Solches will ich neben Ihme in dergleichen oder anderen Sachen mit Danck zue jeder Zeit zue beschulden wiessen.. Thue euch

1) Aus Etatsministerium 50b, ebenso die folgenden Schriftstücke.

hiemit Gott dem Allmechtigen befehlend vnd euch sampt eurer Haußfrauen der Frau Geuaterin zum vleisigsten gruessen,

Geben Onoltzbach den 5 January Ao 91.

E. williger Geuatter  
Theodorus Riccius Capel Meister.

Auf die gleichzeitige Eingabe des Ruebensamen<sup>1)</sup> erfolgte die Weisung an Eccard:

»Der Cappelmeister soll forderlichst berichten oh in der Cappel alhier eine stelle ledig, darzu Supplicant zugebrauchen sey, damitt Er möge verahschiedet werden. Actum Königsberg den 9. Marty Ao 91.

worauf Eccard folgenden Brief erstattete:

»Nachdeme Supplicant his dahero jn Fürstlicher Capellen alhier vnd draussen ein lange Zeit gedienet, auch an mich vom Capellmeister Theodoro Riccio, lant beyliegendes schreiben commendiret worden, der Supplicant auch wegen seiner Stimme vnd geschicklichkeit zur Music, der Capellen wolanstehet: wolt ich vor mein person nicht wiederrathen, sondern viel mehr vnderthenigst gebeten haben (Ohwol itziger Zeit keine stelle ledig) Fürstliche Regierung wolle nichts desto weniger diese gelegenheit nicht außschlagen, sondern ihne annehmen, dan mir zweifelt nicht, wan ihre F. Dht. zu lande kommen, werden auch damit gnedigst zufrieden sein.

Johannes Eccardus, Vice Capellmeister.

Eine sehr deutliche Sprache redet Eccard in folgender, auf die Eingabe eines Instrumentisten Wayssel verlangten Auskunft:

Durchleuchtiger, Hochgeborner, gnediger Fürst vnd Herr. Vff die vhergebene Supplication Matthaei Wayssels des Jüngern, Instrumentisten, Ist diß mein vntertheniger Bericht, das Supplicant, laut seiner Supplication, Kunst vnd geschicklichkeit halber, neben andern Instrumentisten, auf angezogenen Instrumenten wol passiren mag. Das er aber darauf excelliren solte, vnd derentwegen dem seligen Arto substituïret, vnd den anderen Hofinstrumentisten könt vorgezogen werden, hab ich noch zur Zeit von ihme nicht merken können. Hielte dafür ..... wenn er gleich anderen Instrumentisten bestellet vnd besoldet würde, er könnte damit zu frieden sein. Dan bey itziger gelegenheit, da der Jungen Instrumentisten gnug vorhanden, Ich vor vnnötig achte, Ihme oder einem andern vff Fr. Dht. Vnkosten (wie Artus seliger gehabt; ferner Lehriungen zu vnterhalten: sintemal nicht Fr. Dht. sondern viel mehr andern zu gute, der mehrer theil solcher Jungen seind gelehret worden: welcher Vnkosten Fr. Dht. wol kan ersparet werden. Wan auch der kleine Hensel, welcher wochentlich aus Fr. Rent-Cammer einen Thaler Kostgelt hat, seinen Dieust alhie, dessen er doch zuor auch gar vnfleissig abgewartet, mutwillig vhergeht vnd in der Pillaw (wie man sagt) beim H. Hautzman Kallein sich vor einen Leihschützen gebrauchen lesst, Als hab ich solches hiemit nicht vnangemeldet lassen wollen; nebst angehengter vndertheniger hitt, der dreyen Supplicanten aus der Fr. Capell, welche nun vber ein halbes Jahr angehalten, vnd noch nicht verahschiedet sein, In gnaden eingedenck zu sein, vnd nach Inhalt des Concepts, so vom H. Secretario Dreschenberger gestellet, aber noch

1) Der Name kommt ebenfalls in verschiedener Schreibart vor. In den Haushaltungsbüchern steht Ruhsahmen, Ruhesahm und Ruhsahm, Riccius schreibt Ruehesam. Er selbst unterzeichnet sich in seiner Eingabe als Ruebensamen.

nicht ratificret ist, zunerabschieden. Dieses E. Fl. Dht. zu vnderthenigem Bericht ich nicht verhalten sollen; derer Ich mich hiemit zu gnaden beuehlen thue.

E. F. Dht.

vndertheniger Diener

Johannes Eccardus V. Capellmeister.

Auch der folgende Bericht über ein Gesuch um Aufnahme in die Kapelle gehört hierher:

Sol. Fl. Dht. zu vnderthenigem bericht nicht vorhalten, das Jeronimus Schultz, welcher ein Zeitlang in Fürstlicher Capell vor einen Tenoristen Sich gebrauchen lassen (In willens seine angefangene Studia auf andern Vniuersiteten zu continuiren) seinen Capeldienst resigniret. Weil dan seine stelle Supplicant Johannes Fengler Sich bei mir angeben, auch schon etliche mal pro choro vor ihn aufgewartet, vnd ich ihn zu diesem vacirenden dienste vor allen andern zum tuchtigsten und besten qualificiret befinde, Als wolle Fl. Dht. (wie er bittet) ihn zu solchem Dienste, vmb die besoldung, welche Sein antecessor gehabt, gnedigst bestellen, auf vnd annehmen lassen.

Fl. Dht.

vndertheniger Diener

Johannes Eccardus Vice Capellmeister.

Bei derartigen Gutachten scheint man Eccard's Rat meist gefolgt zu sein. Ruebensamen sowohl wie Fengler wurden, wie aus den Haushaltungsbüchern zu ersehen ist, angenommen; dagegen wurde das Gesuch des Wayssel refüsiert. Aus dem Gutachten über diesen geht übrigens hervor, daß der Kapellmeister bei der Annahme der Trompeter ein gewichtiges Wort mitzureden hatte. Das mag zur Bestätigung meiner oben S. 44 ausgesprochenen Vermutung dienen.

Über die Besoldung der Kapellmitglieder unter Eccard's Direktion gibt uns das Rechnungsbuch von 1600<sup>1)</sup> genauen Aufschluß:

»Cantoreß:

Johannes Eckardus, Vice Capellmeister hat Monatlichen. . . . 12 G.  
thutt

216 M. — Vom ganzen Jare Vermög seiner Handt im Quartalbnche,  
Andres Lorentz, Bassist  
hatt

50 M. — Seinne besoldung empfangen.  
Paull Kolbe, Bassist  
hatt

70 M. — Jare besoldung empfangen  
Johannes Rubensamen  
hatt

90 M. — Seinne besoldung empfangen laut seiner handt im quartalbnche  
Johannes Krockner  
hatt

50 M. — Seinne Jarsbesoldung empfangen,

<sup>1)</sup> Fol. 13511, S. 105.

- Johannes Fengler  
hatt  
70 M. 48 Sch. — Jerliche besoldung empfangen  
Johannes Jordan, hatt jerlichen . . . . . 15 M.  
darauff  
7 M. 30 Sch. — Vor  $\frac{1}{2}$  Jahr empfangen  
Vnnd ist abgezogen,  
An seine stelle ist angenommen  
Jacob Worm hatt  
7 M. 30 Sch. — Vor das ander  $\frac{1}{2}$  Jahr empf. Summa . . . . . 15 M.  
Thomas Mittelpfordt  
Soll Vermöge fl. D. Abschiedts so zu Onolzbach datirt hinfüro Jehrlichen  
zum Vnderhalt haben  
150 M. — die hat er auch empfangen laut s. handt im quartalbuhe.  
Jacob von Krahnen, Organist  
hatt  
181 M. 48 Sch. Seinne Jarsbesoldung empfangen,  
Sechs Discantisten iederm jerlichen 30 M. besoldung, 7 M. disciplingelt,  
3 M. waschlohn und 6 M. zu Virr hemhden thutt  
276 M. — Vom ganzen Jare Vermöge des Capelmeisters handt im quartalbuhe,  
Summa vff die Cantores:  
1169 M. 36 Sch. 4

Auch die Besoldungsliste der im gleichen Bande unter »Trommeter und Instrumentisten« aufgeführten Musiker dürfte interessieren<sup>1)</sup>:

Instrumentisten vnd Trommeter.

- Anthonius Neuman Ober Trommeter hat  
80 M. besoldung 31 M. 48 Sch. vor Kost vnd hier vnd 12 M. vor Korn  
Erbsenn vnd fische thutt,  
123 M. 48 Sch. Vom ganzen Jare die er auch empfangen.  
Michel Schultz Trommetter  
hat 60 M. besoldung 31 M. 48 Sch. vor Kost vnd hier vnd 12 M. vor  
Korn Erbsen vnd fische thutt  
103 M. 48 Sch. die hatt er auch empfangen,  
Hans Reüs Trommetter hatt  
103 M. 48 Sch. Seine besoldung empf. vnd ist inn Gott Vorschieden.  
Georg Nezel Trommetter hatt  
103 M. 48 Sch. Seine Jarsbesoldung empf.  
Vrhan Gros Trommetter hatt  
103 M. 48 Sch. seinne besoldung empfangenn,  
Christoff Meltzer Trommetter hatt  
103 M. 48 Sch. Jerlichenn die er auch empfangenn  
Berendt von Gellern Citterist hat 60 M. besoldung 31 M. 48 Sch. Vor Kost  
12 K. vor Korn vnd 40 M. Additionn thutt  
143 M. 48 Sch. Jerlichenn die er auch empfangen.  
Artus de Bont hatt  
100 M. — Seinne besoldung empfangen vnd ist in Gott verstorbenn,

1) Fol. 13511, S. 107.

- Zwey gesellen die bey der F: taffel mit anwartenn helffenn, bekommen  
103 M. 48 Sch. welche Artus ihrentwegen empfangen.  
Artus de Bonten Jungen hatt  
36 M. 36 Sch. welche Artus empfangenn laut seiner Handt im Quartallbche,  
Adam Bredhut Törner hatt  
30 M. — Seinne besoldung empfangenn,  
Adam Brethntt ist anch Hehrpelcker  
hat 25 M. besoldung 31 M. 48 Sch. Vor Kost vund bier vund 12 M. Vor  
Korn Erbsenn vund fische thntt  
83 M. 48 Sch. welche er auch empfangen,  
Merten Kurtz Hehrpelcker  
hat 15 M. besoldung 31 M. 48 Sch. Kostgeldt vund 12 M. Vor Korn  
Erbsenn vund fische thntt  
58 M. 48 Sch. So er auch empfangen.  
Michel Freyfeldt Trommetter hatt  
103 M. 48 Sch. gleich den andern empfangenn.  
Summa vff Instrumentisten vnd Trommetter  
1303 M. 24 Sch.

Eccard's Tätigkeit in Königsberg geht bis zum 1. Oktober 1608.  
Das ist aus dem Eintrag des Haushaltsbuches dieses Jahres<sup>1)</sup> deutlich  
zu ersehen. Es heißt dort:

- „Johannes Eccardus, Capelmeister hatt. . . . . 216 M.  
162 M. das Quartal Reminiscere, pfingsten vund Michaelis empfangen, Ist nunmehr  
Ihr. Churfl. Gn. zu Brandenburg bestalter Capelmeister.  
An seine Stelle:  
Johannes Crocker hatt  
54 M. das Quartal Luciae empfangen.“

Eccard erhielt also für 3 Quartale des Jahres noch seinen Gehalt.  
im 4. Quartale ist der Nachfolger Crocker schon in Amt und empfängt  
dafür die volle Bezahlung. Dieser Eintrag ist der letzte, der uns über  
Eccard's Aufenthalt in Königsberg Kunde giebt; sein Name wird nach  
1608 in keinem der Bücher mehr genannt.

Ich muß mich nun hier noch etwas eingehender mit Eccard's Weg-  
gang aus Königsberg beschäftigen, weil diese Tatsache in jüngster Zeit  
merkwürdigerweise bestritten worden ist. Bis vor wenigen Jahren war  
man ganz allgemein der Ansicht, daß der Meister nach Berlin übersie-  
delte, dort als Leiter der kurfürstlichen Kapelle wirkte und 1611 ebenda  
starb. Diese Ansicht, die auch wohl weiterhin wieder als die richtige zu  
gelten haben wird, basierte auf 2 Dokumenten, die Schneider<sup>2)</sup> aus Ber-  
liner Archiven veröffentlichte: dem Kontrakt vom 4. Juli 1608, durch

<sup>1)</sup> Fol. 13519, S. 122.

<sup>2)</sup> Gesch. d. Oper und des Kgl. Opernhauses in Berlin, Berlin 1852. In dem An-  
hang, »Gesch. d. Churfl. brandenburgischen u. Kgl. preuss. Capelle« sind S. 23 u. 25  
die beiden in Frage kommenden Schriftstücke abgedruckt.

den Eccard vom Kurfürst Joachim Friedrich als Berliner Kapellmeister verpflichtet wurde, und einem Schreiben vom 11. Sept. des gleichen Jahres, in dem Joachim Friedrichs Nachfolger Johann Sigismund den ersten Kontrakt bestätigte. Nun erklärt Eitner in seinem Quellenlexikon<sup>1)</sup>, Eccard sei gar nicht nach Berlin übersiedelt, da der Kontrakt durch den Tod Joachim Friedrichs hinfällig geworden, sondern er sei in Königsberg geblieben und daselbst gestorben. Gegen diese Eitner'sche Behauptung muß ich an Hand mehrerer Gegenbeweise protestieren. Daß Eccard in Königsberg nach 1608 in amtlicher Stellung nicht mehr weilte, beweist das Fehlen seines Namens in den Haushaltungsbüchern. In diesen ist in den folgenden Jahren stets Crocker als Kapellmeister angeführt. Zwei weitere Zeugnisse sprechen aber auch deutlich dafür, daß er als Privatmann nicht mehr dort gewesen sein kann. Stobäus sagt in der Vorrede zu den 1642 herausgegebenen Preußischen Festliedern<sup>2)</sup>: »nach dieses Eccardi Abzug aus Preußen«; und in der Rede, die der Königsberger Rektor Valentin Thilo 1646 bei Stobäus' Leichenfeier hielt<sup>3)</sup>, heißt es: »Johannis Eccardi informatione uti incipit, eamque etiam ad annum 1608, quo in Marchiam cum Serenissimo Electore ac Domino Johanne Sigismundo discedebat fidissimus praeceptor, continuavit«. Beweisen nun diese Tatsachen ganz sicher, daß der Meister in Königsberg nicht mehr gewesen sein kann, so läßt sich nun auch andererseits sein Aufenthalt in Berlin aktenmäßig feststellen. Das Hausarchiv zu Charlottenburg besitzt ein Schriftstück, in dem der um 1620 amtierende Berliner Kapellmeister Jacob Schmidt, der um eine Aufbesserung seines Gehaltes petitioniert, angibt, was seine Vorgänger im Kapellmeisteramt, Eccard und Zangius, als Zulage für die Kapellknaben erhielten<sup>4)</sup>. Es heißt dort: »Es ist mir anbefohlen worden, in Unterthenigkeit wahrhaftigen Bericht zu thun, was die vorigen Capellmeister an Deputat und Gelde wegen der Capellknaben gehabt haben, Berichte dero wegen dieselben mit gründlicher Wahrheit, daß Eccardus, auch Nikolaus Zangius (Wilhelm Brate aber nicht, weil er die Knaben nicht habe unterhalten dürfen) vor ihre Person jährlich zum Deputat gehabt haben, wie folget etc.« Das besagt also doch klar, daß Eccard das Berliner Kapellmeisteramt verwaltet hat, und zwar allem Anschein nach als Vorgänger des Nikolaus Zangius. Nun ist Eccard nach der Aufschrift auf seinem den Preußischen Festliedern von 1642 beigegebenen Porträt 1611 ge-

1) Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung Bd. 3. Leipzig 1900; unter Artikel Eccard.

2) Eccard und Stobäus, Preußische Festlieder, Elbing und Königsberg 1642 u. 1644.

3) Universitätsbibl. Königsberg, »Intimationes funebres« Bd. II, Nr. 116.

4) Dieses Aktenstück ist ebenfalls bei Schneider S. 32 des gleichen Anhangs schon abgedruckt.

storben, während Zangius das Amt erst Trinitatis 1612 antrat<sup>1)</sup>. Offenbar wurde die Stelle nicht sofort nach Eccard's Tod besetzt, wofür auch der Umstand spricht, daß im November 1611 der Königsberger Kapellmeister Crocker zur Leitung der Kapelle bei einer fürstlichen Hochzeit nach Berlin berufen wurde. Dieses bisher noch nicht bekannte Schriftstück<sup>2)</sup> lautet:

»Wir haben gegenwertiglichen unsern Preussischen Cappelmeister Johan Krockern, welcher vf unser gnedigst erfordern alhier angelanget, gnedigst commitirt, sich alsobalde in unser Hofflager zu verfügen, vnd weil er zum bevorstehend Fürstlich Beylager das Cappelmeisteramt bestellen soll, mit vnsern anwesendt Instrumentisten vnd Musicanten, damit Sie ingesamht vf bemelt Fürstlich Beylager vmb so viell besser die aufwartung zuverrichten vleißigen Vbung anzustellen, Begehren demnach gnedigat wollet es Ihm anmelden lassen, sich gebührendt zu bequemen, Auch anordnen, das die Cappelknaben an Ihn gewiesen werden, — — — — — vnd beuehl thun, das er vnd seine beihabendt zwey Preussische Cappelknaben den Tisch bey hoff haben mögen.«  
Geben in Vnser Veste Cüstrin den 29. Novemb. 1611.

Solange weitere aufklärende Aktenstücke nicht gefunden werden<sup>3)</sup>, können wir natürlich das genaue Datum von Eccard's Tod nicht bestimmen. Doch deutet die Berufung Crocker's darauf hin, daß der Meister im November 1611 entweder schon gestorben war oder doch keinen Dienst mehr tun konnte. Was jedoch bei der ganzen Frage am wichtigsten ist, das scheint mir durch die oben beigebrachten Beweise klargestellt zu sein: nämlich, daß Eccard tatsächlich die Hofkapellmeister-Stelle in Berlin verwaltet hat.

In die letzten Jahre von Eccard's Königsberger Kapellmeistertätigkeit fällt die Aufstellung einer neuen großen Orgel in der Schloßkirche, die von dem Orgelbauer Zickermann erbaut wurde. Die Protokolle<sup>4)</sup> darüber sind erhalten und dürften Interesse beanspruchen:

Die Herren Regentenn des Hertzogthumbs Preussen habenn mit Adrian Zickerman Orgelbawernu gehandelt, das er eine Orgell in die newe Schloskirch, vñs zierlichst, bestendigst vnd beste bawen soll, dergestalt vnd mit soviel pfeiffen vndt Stimmen, als ermelter Orgelbawer selbst vfgesetzt Oder aber do nach vhersehung des vfsatzes der Capellenmeister vnd Hofforganist des Wercks notturfte, ein mehrers vndt anders, in einem vnd andern befunden wurde, soll er es nach derselben enderung vnd verbesserung auch zu machen schuldig sein, hinkegen vnnd zu verfertigung solches wercks, soll er vor sich vnd soviell gesellen vnnd persohnen als er notwendig zu der arbeit bedorffen wirdt, so lang sie daran zu thun haben denn Tisch zu Hoff, an not-

1) Vgl. Schneider, Anhang S. 28. Der dort mitgeteilte Name Jungins muß Zangius heißen.

2) Aus dem kgl. Hausarchiv zu Charlottenburg.

3) Auf meine Anregung hin ließ das kgl. Konsistorium in Berlin in den Kirchenbüchern der in Frage kommenden Berliner Kirchen Nachforschungen nach Eccard betreffenden Dokumenten veranstalten, doch blieben dieselben erfolglos.

4 Fol. 930, S. 219 v.

turftigem Essen, sowol an Trincken, vf jede persohn des tages vier stoff Bier vnnnd vom ganzen Werck Neunhundert fl. pol: vor mühe vnnnd arbeit haben, dauon er auch denn Gesellen lohnenn soll, Solche Neunhundert fl. sollen Ihme Zickkerman gevolget werdenn, itzo zum anfang dreyhundert gülden vnnnd wan das Werck so weit gebracht, dass es gangbar vnnnd geschlagen wirdt, wieder dreyhundert fl. vnnnd wan es zum bestand vnd gentzlich fertig ist, alsdann den Rest der letzten 300 fl.

Die Materialien wie die nahmen habenn mögen, zu diesem Werck vonnöten, alß auch das Schnitzwerck, soll alles vber die Herrschafft gehenn, vnd vf derselben Costen geschaffet werden. Vhrkundtlichen ist diese Verhandlung von den Herren Regentenn vnderscriebenn.

den 28. Juny 1605.

Das Werk war 1608 fertiggestellt, die Urkunde darüber befindet sich im Rechnungsbuch dieses Jahres unter der Rubrik »Orgelmacher«<sup>1)</sup>. Sie lautet:

4757 M. 32 Sch. Kostet das ganze Werk der Orgell in der Schlosskirche, darunter 900 G. dem Adrian Zickkermann Orgelbauer für Zugeding benebenst Vf Ihm, Vnd seinen Gesellen der freye Tisch zu Hoff 400 G., dem Daniel Rose Hoffmahler, das er die Orgell ausstaffret, nebenst anderer Victualia, Vermöge des Verdingzettels, daß ander ist vor Zin, Meßing, Weißleder vnd Handwerckern, Alles laut Spezificirter Verzeichnüß, Vnd drüber gehaltenem Bauregister.

Diese neue Orgel muß an Größe das früher gehrauchte Instrument weit übertroffen haben. Das ersehen wir schon aus dem Umstande, daß vom Einstellungsjahre derselben an stets ein Kalkant in der Kapelle gehalten wurde, was vorher nie der Fall war. Am Schluß der Rubrik »Cantores« des Haushaltsbuches von 1607<sup>2)</sup> befindet sich zum erstenmal ein solcher Eintrag. Er lautet:

Andreas Graff

ist vor einen Calcanten zum neuen Orgelbau angenommen,  
sol jährlich haben vermöge Abscheids dadirt den 23. Juli 1607  
16 M., 12 Scheffel Korn vnd ein Hoffkleid.

Eccard's Nachfolger war Johannes Crocker. Er verwaltete das Amt his Weihnachten 1626, wurde dann pensioniert und starb 1628 in Königsberg. Döring's Mitteilung, Crocker sei schon 1620 durch einen Kapellmeister Jacob Schmidt ersetzt worden, heruht offenbar auf einer Verwechslung mit dem ab 1620 amtierenden Berliner Kapellmeister gleichen Namens<sup>3)</sup>, über den ich bei Eccard schon gesprochen habe; denn der

1) Fol. 13519, S. 467.

2) Fol. 13518, S. 105.

3) A. a. O. S. 78; vgl. hierzu auch v. Winterfeldt (A. a. O. II S. 103), der darüber auch schon falsch berichtet. Jacob Schmidt war der Nachfolger Brade's, unter dessen Direktion er Vizekapellmeister war. Das ist zu ersehen aus Brade's Anstellungsdekret, mitgeteilt bei Schneider, Anhang S. 29 unten, wo es heißt: »die Capellknaben aber haben wie Vnserm Vice Cappellemeistern Jacob Schmieden zugegeben«, sowie einem im Hausarchiv Charlottenburg aufbewahrten, bisher unbekannten Aktenstück von 1619, in



Name Schmidt kommt unter den Musikern der Königsberger Hofkapelle in dieser Zeit überhaupt nicht vor. Daß Crocker bis zu dem oben genannten Zeitpunkt ununterbrochen im Amt war, geht aus den Listen der Rechnungsbücher mit Sicherheit hervor.

Crocker ist in den Haushaltungsbüchern zum ersten Mal 1597 als Sänger genannt, muß aber schon einige Jahre früher in der Stellung gewesen sein — durch das Fehlen der Bände 94—96 ist das nicht genau zu ersehen — wie aus einem ihm am 11. Juni 1597 erteilten Reisepaß hervorgeht<sup>1)</sup>. Es heißt dort:

„Johannes Krockerus, welcher eine zeitlang in hochstgedachts Vnsers gnedigsten F. vnd H. Capellen vor einen Tenoristen gedienet.“

Sein Gehalt beträgt von 1597 bis 1602 50 M., 1603 erhält er eine Zulage von 20 M. 48 Sch., verläßt jedoch im nächsten Jahre seine Stellung. Das Haushaltungsbuch berichtet darüber<sup>2)</sup>:

Johannes Crocker hat . . . . . 70 M. 48 Sch.  
 darauf 35 M. 24 Sch. für das  
 Quartal Reminiscere vnd Pfingsten  
 empfangen. Ist in Deutschlandt gezogen.

1605 kommt er wieder und erhält sogar seinen Gehalt für die Zeit der Reise nachgezahlt, was möglicherweise darauf schließen läßt, daß er mit Studienauftrag reiste<sup>3)</sup>:

Joh. Crocker  
 hat. . . . . 70 M. 48 Sch.  
 vnd  
 35 M. 24 Sch. das Quartal Michaelis vnd Luciae von Anno 1604 hinderstellig  
 wie auch  
 70 M. 48 Sch. Seine besoldung von diesem Jahr empfangen.

1606 und 1607 ist er mit einem Gehalt von 70 M. 48 Sch. verzeichnet, im Haushaltungsbuch von 1608 steht außer dem bei Eccard schon mitgeteilten Eintrag noch gegen Schluß der Liste<sup>4)</sup>:

Johannes Crocker  
 hat 70 M. 48 Sch. darauff  
 53 M. 6 Sch. [das Quartal Reminiscere, Pfingsten vnd Michaelis] empfangen, ist  
 nunmehr vor ein Capelmeister bestellt.

welchem »dem Vice Cappelmeister Jacob Schmieden« die Auszahlung von rückständigem Gehalt zugebilligt wird. Schmidt's Berliner Kapellmeistertätigkeit bezeugt außer dem bei Eccard erwähnten Aktenstück noch eine bei Schneider, Anhang S. 37, abgedruckte Notiz.

1) Unter Etatsministerium 50b.

2) Fol. 13515 S. 102.

3) Fol. 13516 S. 96v.

4) Fol. 13519 S. 123.

In dem von Schneider mitgeteilten, jetzt im Hausarchiv Berlin befindlichen Kontrakt Eccard's vom 4. Juli 1608 (vgl. oben S. 52) ist die Rede davon, daß Krocker als Vizekapellmeister mit Eccard nach Berlin gehen soll. Es heißt daselbst:

»Vnd können wir hier hienebenst geschehen lassen, dass eben dem Johann Krockern, weil er Vice Cappellemeister sein etc.«

und dann weiter unten im Postscriptum:

»Es hat auch zwarr ermelter Krocker an Vans suppliciret, Ihn in Preußen an deine stadt zum Cappellemeister zu bestellen, können aber noch zur Zeit .... nichts gewisses verordnen.«

Die nach diesem Schriftstücke abgeschlagene Bitte Crocker's, ihn an Eccard's Stelle als Kapellmeister anzunehmen, wurde also nachträglich, d. h. spätestens bis zu Eccard's Weggang aus Königsberg, doch noch erfüllt. Die Stärke der Kapelle bleibt unter seiner Leitung die gleiche, meist sind es 8, gelegentlich nur 7 Sänger, außer den Diskantisten. Gegen den Schluß seiner Amtstätigkeit tritt ein öfterer Wechsel der Mitglieder ein, was möglicher Weise (Döring deutet das bereits so an) an Crocker selbst gelegen haben mag. Aber auch die unruhigen, durch schlimme Seuchen noch erschwerten Kriegszeiten mögen hierzu beigetragen und es dem Kapellmeister nicht leicht gemacht haben, seine Kapelle zusammenzuhalten, umsomehr als die Bezahlung der Mitglieder keine gute war. Crocker selbst bezog stets einen Gehalt von 216 M. jährlich, der trotz verschiedener Eingaben nicht erhöht wurde<sup>1)</sup>. Bei der Kapelle verteilte sich der Gehalt z. B. 1618 derart, daß die Bassisten 100 M., der Altist Ruebensamen, der schon lang im Dienst war, 150 M., der zweite Altist aber nur 90 M. bezogen, und die Bezahlung der Tenoristen zwischen 60 und 90 M. schwankte. Der Organist von Krahnen, der ein hervorragender Musiker und sehr geschätzt gewesen zu sein scheint — im Jahre 1614 wurde ihm als besondere Anerkennung ein Gut geschenkt<sup>2)</sup> — bezog 221 M. 48 Sch., also mehr als der Kapellmeister selbst. Krahnen, der seit 1585 ununterbrochen der Kapelle angehört hatte, starb im Herbst 1620:<sup>3)</sup>

Jac. vonn Kranenn hat . . . . . 221 M. 48 Sch.  
darauff er

166 M. 21 Sch. das Quartal Reminiscere, Pfingsten vnnnd Michaelis empfangen,  
vnnndt ist im H. seelig entschlafen.

1) Ich fand im Staatsarchiv 3 Eingaben Crocker's, von denen 2 Bittschriften um Gehaltserhöhung sind, während die dritte sich mit Streitigkeiten der Kapellmitglieder befaßt. Doch bieten die Schriftstücke wenig Interessantes, weswegen ich von ihrer Wiedergabe absehe.

2) Nach einer fol. 925 S. 208 erhaltenen Urkunde.

3) Fol. 13531, S. 74v.

An seine stelle ist angenommen,  
 Heinricus Marcj, soll jerlichen die Alte besoldung haben, so angangen Michaelis  
 Anno 1620.

45 M. 47 Sch. das quartal Luciae empfangen.

Das offizielle Anstellungsdekret dieses Marcj ist datiert vom 24. Februar 1621<sup>1)</sup>

Des Hertzogthumbs Preussenn verordnete Regenten, Gebenn Heinrico Marci, wegen dess Organisten dienstes bey Hoff vf sein vbergebene Supplication volgendtenn Abschiedt.

»Nach dem durch absterbenn Jacobi vonn Kranenn der Organistenn dienst bey Hoff sich erlediget, vndt Heinricus Marci darumb angehaltenn, Alß wollenn die H. . Regenten gesagtenn Heinricum, weil er vor des Kranen Tödtlichenn abgang denn dienst vorsehen vndt aufgewarttet, zue solchen Organisten alhie zue Hoffe bestellet habenn, vndt versehenn sich wohlgedachte Herren Regentenn Er Heinricus Marci werde an seinem fleiß nichts erwinden laßen, Siech ferner fleißig vbenn vndt solchenn Dienst also versehenn, das deswegen kein beschwer beykommen oder vorgehenn möge, des soll ihme, so lang er inn solchenn Dienste Sein wirdt, zum vnderhalt Jerlich gereicht vndt gefolget werdenn, Ein Hundert Ein vndt Achtzigk Marck, Acht vndt Vierzigk schilling Besoldung vndt Deputat, Fünf vndt dreysig Marck Haußzinß zwanzigk schl. Korn, Ein scheffel Erbsenn, Eine halbe Thonnen Dorsch Sechs schock ranchfisch, Ein gewöhnliche Hoffkleydung, drey M. Seitengelt, vier thonnen Bier, vndt Sechs scheffel Korn, (vndt den Tisch vor denn Son- vndt Freytages zue Hoff. Vhrkundlichenn mit wolermelter H. Regentenn zugeordneten Secret becrefftiget, gebenn Königsbergk denn 24. February Anno 1621.

Im Jahre 1624 tritt nun eine Änderung in der Bezahlung der Kapelle mit gleichzeitiger Entlassung aller Sänger ein. Schon im Jahre vorher waren 3 derselben weggegangen; offenbar lag ein Zerwürfnis mit Crocker zu grunde, das nun zur vollständigen Auflösung und Wiederezusammensetzung der Kapelle führte. Der Eintrag von 1624<sup>2)</sup> giebt über diese Änderungen genauesten Bericht:

Johannes Crocker, Capelmeister hatt . . . . . 216 M.  
 hierauff Er:

108 M. . daß Quartal Reminiscere vnd Trinitatis empfangen, Laut seiner Quitantzen Verschieden Pñgsten Anno 1624. Sein die Capelverwandten alle abgedancket, vnd so weit richtig abgezalt worden, Eß ist aber durch die Herrn Ober Rätthe ferner mit Johann Crockorn Capelmeistern, dergestalt abhandlung geschehen, das er hinfort daß Chor mit einer Vocalj Musica selbst bestellen, vnd vñs beste er kan, damit versorgen soll, dahingegen sol er auß der Churfürstl. Cammer in alles haben, Jerlichen 800 M. — damit Er sich vnd seine gesellen Zu unterhalten, Pñgsten Anno 1624 angehende.

Worauff Er

400 M. — daß Quartal Michaelis vnd Luciae empfangen  
 Vermöge seiner Quitantz.

<sup>1)</sup> Fol. 13042, S. 109.

<sup>2)</sup> Fol. 13535, S. 70.

	David Placotomuß Bassista	
	hatt . . . . .	100 M.
	darnach Er	
50 M. —	daß Quartal Reminiscere vnnnd Trinitatis empfangen, Laut seiner	
	Quitantz.	
	Georgiuß Blum, Altista	
	hatt . . . . .	100 M.
	darauff Er	
50 M. —	daß Quartal Reminiscere vnnnd Trinitatis empfangen, Laut der	
	Quitantz.	
	Ist seiner dienste Erlaßen.	
	Georgiuß Tortilovius	
	Tenorista hat . . . . .	80 M
	Worauff Er	
40 M. —	daß Quartal Reminiscere vnnnd Pñngsten empfangen, Vermöge	
	seiner Quitantz.	
	Ist auch seiner dienste Erlaßen.	
	Martinus Michael	
	Tenorista hatt . . . . .	120 M.
	Darauff Er	
30 M. —	daß Quartal Reminiscere empfangen Laut Quitantz, ist gestorben,	
	An seine stelle ist angenommen,	
	Friederich Getkant	
	hatt	
30 M. —	daß Quartal Trinitatis empfangen vermöge seiner Quitantz.	
	Ist seiner dienste Erlaßen.	
	Friederich Rettelius	
	hatt . . . . .	30 M.
	Worauff Er	
15 M. —	daß Quartal Reminiscere vnnnd Pñngsten Empfangen Laut seiner	
	Quitantz,	
	Ist seiner dienste Erlaßen.	
	Sechs Discantisten	
	haben . . . . .	276 M.
	Worauff Sie	
138 M. —	daß Quartal Reminiscere vnnnd Trinitatis empfangen, vermög der	
	Quitantzen. Der Capelmeister soll forthin, vermöge der Neuen verord-	
	nung, die Discantisten vnterhalten.	
	Henricus Marcj, Organista	
	hatt	
219 M. 54 Sch.	Seine Jahresbesoldung empfangen, laut seiner Quitantz.	
	Albrecht Tarau, Calcant	
	hatt	
16 M. —	Seine Besoldung empfangen, laut seiner Quitantz.	

Es blieben also nur der Kapellmeister Crocker, der Organist Marcj und der Kalkant; alle Sänger wurden entlassen.

Crocker engagierte nun neue Mitglieder, doch ist aus den Haushaltbüchern darüber für die folgenden Jahre nichts zu ersehen. Sie verzeichnen von jetzt ab meist nur Kapellmeister, Organist und Kalkant;

die Namen der Sänger werden nicht mehr angegeben. So lautet z. B. der Eintrag im Rechnungsbuch von 1625<sup>1)</sup> nur ganz kurz:

Johannes Crocker,

Capelmeister

hatt

800 M. — die Er auch daß Jahr vber empfangen Vermöge seinen Quitantzen.

Heinrich Marcej, Hofforganista

hatt

249 M. 54 Sch. Seine Jahresbesoldung empfangen Laut seiner Quitantz (sein Gehalt war 1624 erhöht worden).

Albrecht Tarau, Calcant

hatt

16 M. — die er auch empfangen Laut seiner Quitantz.

Summa: 1065 M. 54 Sch.

Diese Umwälzung beschränkte sich aber nicht auf die Vokalkapelle allein. Auch die unter »Trommeter und Instrumentisten« angeführten Musiker wurden zu gleicher Zeit entlassen. Es waren in diesem Jahr nur noch 4 derartige Musiker im Dienst, nachdem 1619 schon 3, 1623 noch ein vierter mitten im Jahre entlassen und nicht ersetzt worden waren. Die 4 übriggebliebenen, unter denen sich auch der bereits genannte Lautenist Daniel Zölner befand, wurden nun 1624 gleichfalls verabschiedet. Der Eintrag lautet<sup>2)</sup>:

Christoff Meltzer

hatt . . . . . 103 M. 48 Sch.

darauff Er

51 M. 54 Sch. daß Quartal Reminiscere vnnd Pfingsten Empfangen, laut seiner Quitantz.

Ist hiemit seiner Dienste gnädigst Erlaßen.

Urban Groß

hatt . . . . . 103 M. 48 Sch.

Worauff er

51 M. 54 Sch. daß Quartal Reminiscere vnnd Trinitatis Empfangen, laut seiner Quitantzen.

Ist auch seiner Dienste gnädigst Erlaßen.

Michel Nünichen

hatt . . . . . 103 M. 48 Sch.

darauff Er

51 M. 54 Sch. daß Quartal etc.

Ist seiner Dienste gnädigst Erlaßen.

Daniel Zölner

hatt . . . . . 100 M.

darauff Er

50 M. — daß Quartal etc.

Ist hiemit seiner Dienste gnädigst Erlaßen.

Summa vff Instrumentisten

205 M. 42 Sch.

1) Fol. 13536, S. 69.

2) Fol. 13535, S. 72.

Diese zu gleicher Zeit erfolgten Änderungen bei Vokalkapelle wie Trompeter-Instrumentisten sprechen wieder deutlich für meine oben ausgesprochene Ansicht, daß die von 1587 an unter Rubrik »Trompeter und Instrumentisten« angeführten Musiker in einem gewissen Konnex mit der Vokalkapelle standen, einem Konnex, über dessen genauere Einzelheiten uns die bis jetzt gefundenen Aktenstücke leider keine klare Auskunft geben. In den Jahren nach 1624 fließen die Nachrichten über diese Musiker noch viel spärlicher: nur einzelne Aktenstücke geben davon Kunde, daß solche nach wie vor im Dienste waren. Aber über ihre Zahl ist nichts sicheres zu ersehen, da sich die wichtigsten Quellen, die Haushaltungsbücher ausschweigen. Im Buch von 1625 ist die Rubrik nicht ausgefüllt, im Bande von 1626 steht die Bemerkung: »die Instrumentisten werden von den Herrn Ober-Regimentsräthen unterhalten«. Das scheint darauf hinzudeuten, daß ihre Dienste fortan mehr für militärische, als für friedlich-künstlerische Zwecke gebraucht wurden. Dieser Eintrag von 1626 ist der letzte, der in den Haushaltungsbüchern über Instrumentisten und Trompeter Kunde gibt; von 1627 an ist die Rubrik für immer verschwunden.

Crocker leitete die neugebildete Vokalkapelle nur noch 2 $\frac{1}{2}$  Jahre; ob sein zunehmendes Alter oder weitere Streitigkeiten den Rücktritt notwendig machten, ist nicht zu ersehen. Er legte das Kapellmeisteramt Weihnachten 1626 nieder und wurde pensioniert. Das ist aus dem Eintrag des Haushaltungsbuches von 1627<sup>1)</sup> zu ersehen:

Johanneß Crocker, Capelmeister hatt seine Dienste vf Weynschten anno 1626 selber resigniret, derhalben die Herren Ober-Räthe an seine stelle angenommen

Johannem Stobaum

Soll eben den Unterhalt haben alß Crocker gehabt hat also

800 M. — Seine ganze Jahrsbesoldung empfangen, Laut seiner quitanz.

Johan Crocker

gewesener Capelmeister hat jerlichen so lange es der Herrschaft gefellet, seine bestallung gehet an den 12 May anno 1627 mit 75 M. darauff er

37 M. 30 Sch. halbjährige besoldung Laut seiner Quitantzen empfangen.

Dieser Pension hatte sich Crocker nicht lange zu erfreuen, denn er starb schon 1628<sup>2)</sup>:

Johan Crocker hat jerlichen, so lange es der Herrschaft gefellig ist . . . . . 75 M. darauff er

37 M. 30 Sch. daß Quartall Reminiscere vnnnd Trinitatiß empfangen vnnnd ist im Herrn entschlaffen.

1) Fol. 13538, S. 73.

2) Fol. 13539, S. 69.

Mit Johannes Stobäus (als abweichende Schreibarten kommen vor Stobeus, Stoboeus, Stabeus und Stebeus, der ursprüngliche Name war Stobbe<sup>1)</sup>) kam wieder ein hochbedeutender, im Range Eccard kaum nachstehender Musiker an die Spitze der Kapelle. Er gehörte derselben unter Eccard's Direktion bereits 11½ Jahre als Bassist an:

1601<sup>2)</sup> Andreas Lorentz, Bassist  
hatt jährlichen . . . . . 50 M.  
darauf

25 M. Vor 2 Quartal empfangen Vnd ist in Gott verstorben.  
Ann seine Stelle ist angenommen  
Johannes Stebeus

hatt  
25 M. — Vor die andern 2 quartal empfangen.

1602.<sup>3)</sup> Johannes Stobeus  
hatt

50 M. — Seine Besoldung vermöge seiner handt Im quartal buche, empfangen.

Im Haushaltungsbuch von 1603 ist sein Name nicht mehr verzeichnet, dagegen finden wir ihn in der Kirchenrechnung<sup>4)</sup> der kneiphöfischen Gemeinde von 1603 als Kantor der Domkirche und -Schule<sup>5)</sup>. Weihnachten 1626 tritt er dann wieder als Kapellmeister in die Hof-Kapelle zurück und verwaltet dieses Amt bis zu seinem 1646 erfolgten Tode. Sein Gehalt betrug im ersten Jahre 800 M., wurde 1628 auf 950, 1629 auf 1000 M. erhöht und blieb von da ab in der gleichen Höhe während seiner ganzen Amtstätigkeit. Nur wurde derselbe schon von 1632 an nicht mehr regelmäßig ausgezahlt. Die Angaben Winterfeld's indes<sup>6)</sup>, daß die Verhandlungen über die Höhe des Gehaltes sich über das ganze Jahr 1627 erstreckt hätten und Stobäus erst durch eine Eingabe an den Kurfürsten die Regelung der Angelegenheit herbeigeführt habe, scheint unrichtig zu sein. Abgesehen davon, daß ich eine derartige Eingabe nirgends finden konnte, geben uns die Haushaltungsbücher genauen Bescheid darüber, daß Stobäus in den ersten Jahren stets seinen vollen Gehalt erhielt. Die 1632 einsetzende Verkürzung resp. verspätete Auszahlung der Gehälter traf übrigens nicht etwa den Kapellmeister allein,

1) Von Stobäus' Königsberger Wirksamkeit kommen hier nur die Jahre seiner Anstellung in der Kapelle in Betracht, weiteres bereits von mir gesammeltes Material gedenke ich in der Vorrede zu seinen Werken, die ich in den Denkmälern deutscher Tonkunst herausgebe, zu bringen.

2) Fol. 13512, S. 108.

3) Fol. 13513, S. 108.

4) Staatsarchiv Fol. 13672.

5) In der in Frage kommenden Zeit waren in Königsberg die beiden vornehmsten Kirchen nach der Hofkirche der Dom, der im sog. Kneiphofviertel stand, wodurch die zu ihm gehörende Gemeinde die kneiphöfische hieß, und die Kirche der Altstadt.

6) A. a. O. Bd. II, S. 104 n. 105.

sondern erstreckte sich von diesem Jahr ab über das ganze Jahrhundert und noch ins 18. Jahrhundert hinein über alle Zweige der Königsberger Hofhaltung. Die Haushaltungsbücher spiegeln die wirtschaftlich schlechte Lage des Staates nur zu deutlich wieder. Mit Ausnahme weniger Jahre hatte Stobäus noch Forderungen an die Kasse für nicht ausgezahlten Gehalt: die folgenden Einträge der Haushaltungsbücher werden das verdeutlichen:

1632. <sup>1)</sup>	Stoboeus Capellmeister hatt . . . . . 1000 M. 417 M. 30 Sch. Uff Rechnung empfangen laut seiner quitantz Rest ihm 582 M. 30 Sch.
1633.	Johannes Stobaus Capellmeister hatt . . . . . 1000 M. darauff er 600 M. — den Rest von 1632 empfangen 235 M. — Uf Rechnung seiner Besoldung dieses Jahres undt rest Ihm 765 M.
1636.	Johannes Stobaus Capellmeister hatt . . . . . 1000 M. darauff 669 M. 22½ Sch. uff Rechnung der Besoldung empfangen undt Rest demselben 390 M. 37½ Sch.
1638.	Johannes Stobäus Capellmeister hat . . . . . 1000 M. darauff 1284 M. 37 Sch. 3 Pf. Einen Rest hinterstelliger Besoldung hies Anno 37. dan 850 M. 22 Sch. Uf Rechnung der 1000 M. von Anno 38 nndt Resten noch von Anno 1638 149 M. 37½ Sch. Summa: 2184 M. 59 Sch. 3 Pf.
1643.	Johannes Stobäus . . . . . 1000 M. darauf 380 M. — Empfangen Rest noch 620 M.
1644.	Joh. Stoboeus . . . . . 1000 M. Von Anno 1643 . . . . . 620 M. hierauf 1620 M. 746 M. 30 Sch. Empfangen Rest annoch 873 M. 30 Sch.
1645.	Joh. Stoboeus . . . . . 1000 M. von Anno 1644. . . . . 873 M. 30 Sch. hierauf 1873 M. 30 Sch. 313 M. empfangen Rest 1560 M. 30 Sch.

1) 1632 Fol. 13543 S. 59; 1633 Fol. 13544 S. 77; 1636 Fol. 13547 S. 82; 1638 Fol. 13549 S. 63; 1643 Fol. 13554 S. 67; 1644 Fol. 13555 S. 69; 1645 Fol. 13556 S. 78; 1646 Fol. 13557 S. 70.



1646.	Joh. Stoboeus . . . . .	1000 M.
	von Anno 45. . . . .	1560 M. 30 Sch.
		<u>2560 M. 30 Sch.</u>
	hierauf	
	982 M. 30 Sch. Empfangen laut Abrechnung Rest 1578 M.	

Seinen vollen Gehalt erhielt der Meister nach 1632 nur in einigen wenigen Jahren, so 1635, 1639, 1640, 1641, 1642; dagegen stieg, wie aus obigen Einträgen ersichtlich, die Summe seines restierenden Gehaltes von 1643 an ständig. Als Stobäus 1646 starb, hatten die Erben noch eine Forderung von 1578 M. an die Hofkasse, die laut Rechnungsbuch von 1649 <sup>1)</sup> erst in diesem Jahre beglichen wurde:

Johannes Stobäus  
Seel. Capellmeister . . .  
hat

1578 M. — Ein Rest von Anno 1646 empfangen laut quittung.

Stobäus' Tod — er starb nach Aussage der Thilo'schen Leichenrede (vgl. oben S. 53) am 11. September 1646 — ist im Bande von 1647 <sup>2)</sup> angezeigt:

Johannes Stoboeus  
Seel. Cappellmeister hat

noch zu fordern von Anno 46 . . . . . 1578 M.

Nach seinem Tode hat Johann Rem vfgewahrtet bis ein ander Capellmeister bestellet vnd angekommen, ist demnach solange deswegen gezahlet.

226 M. 30 — das Quartal Reminiscere: und

162 M. — das Quartal Trinitatis 1647.

Gleich darauf wird der Nachfolger angegeben:

Caspar Kase

Ist zum Cappellmeister bestellet,

soll Jährlich haben . . . . . 1000 M.

hierauf

500 M. — das Quartal Michaelis: und Luciae 1647 empfangen.

Die Kapellmeisterstelle blieb demnach, wie auch durch den folgenden Engagement-Briefwechsel des Caspar Kase bestätigt wird, bis Mitte 1647 unbesetzt und wurde bis dahin von Johann Rem provisorisch verwaltet. Dieser Rem (Renn) war Stobäus' Schwiegersohn; auf dem Titelblatt des von Stobäus zu seiner Hochzeitsfeier komponierten Gesanges wird er der »Thumb-Schulen im Kneiphoff Collega« genannt <sup>3)</sup>. Für seine dreivierteil Jahre dauernde Dienstleistung erhielt er nach obiger Notiz 388 M. 30 Sch.

1) Fol. 15360 S. 68.

2) Fol. 13558, S. 79.

3) Vgl. Müller, die mus. Schätze der Bibliothek Königsberg, Stobäus Nr. 204: »Wolgegründeter Hertzcentrost und Wunsch / Aus dem 33. Psalm Davids / Welchen / Joh. Stobaeus — — — — / Auff Hochzeitlichen Ehren Tag / des / Johannis Rennii / der Thumb-Schulen im Kneiphoff Collegae und / seiner hertzgeliebten Tochter /

Über die Stärke der Kapelle und ihre innere Gliederung ist für Stobäus' Direktionszeit nichts zu ersehen. Einzelne Namen von Sängern sind zwar durch Eingaben usw. erhalten, doch gewinnen wir keine Übersicht dadurch. Neben Stobäus wird in den Büchern nur der Organist Marcj und der Kalkant genannt.

Während es mir nicht glückte, noch weitere Urkunden über Stobäus' Anstellung und sein Wirken an der Spitze der Kapelle zu finden, gelang es mir, den ganzen Briefwechsel über das Engagement seines Nachfolgers Kaspar Kase zu entdecken. Dieser Kase, der nicht von fern an die Bedeutung seines Vorgängers heranreichte, war Instrumentist in der Kapelle zu Berlin und erbat sich nach Stobäus' Ableben dessen Posten<sup>1)</sup>:

•Durchleuchtigster, Hochgeborner, gnädigster Churfürst vnd Herr.

Eurer Churfl. Durchltt. kan nach zuvor anerbietung meines vnterthänigsten schuldigsten gehorsams, Ich armer 25jähriger diener, zu hinterbringen nicht vmbgang nehmen, Waßmaassen Dero Preußischer Capellmeister vnlangst diese welt gesegnet: Nun ist zwart dieses meine vnterthänigste schuldigkeit, Eurer Churfl. Dhltt., auf Dero gnedigstes begehren, an allen orthen v. Zu ieden Zeiten, mein lebetage, gehorsamst aufwärtig zu sein; das solches auch, mit Güttr. hülfe, von mir biß dahero, gantz treufleißig verrichtet worden Hoffe nechst Gott von E. Churfl. Durchltt., ich ein vnfehlbares gnedigstes zezeugnus. Besorge aber daß Meine übel bewandte Leibes-Constitution vnd herantretendes Alter, mich vielleicht in kurzem, Zu vielfältigem Reisen vntuchtig machen, Ja an meinen bißdahero geleisteten vnverdrossenen treufleißigen aufwartungen gefähren möchten. Dennoch dessen alles vngeachtet, E. Churfl. Dhltt. gnasten Befehl zu obediren vnd auff Dero /: Gott gebe glücklichhen: / reise nacher Nieder-Land, vnterthänigst aufzuwarten, hab ich mich gehorsamlichst anhero gestellt. Hiemit demüthigst bittend vnd sehnlichst flehend: Eurer Churfl. Dhltt. geruhen mein gnedigster Churfürst vnd Herr Zuverbleiben und in gnedigster anmerkung alles obberürten, an Dero Pr. Herren Ober-Rhüte gnedigst zu rescribiren, Wofern unanmbänglich ein ander Capellmeister in Preußen angenommen werden müßte, Das solche bestellung biß auf E. Chfl. Dhltt. gnedigste verordnung v. recommendation, in mora verbleiben, v. die erledigte stelle, ohne Dero gnedigsten vorbewußt, keines weges ersetzt werden soll, Auch mir hierauff in Decretu das Primarium über mehrbesagte vices. Weill (ohne ruhm zu melden): E. Chfl. Durchltt. Music ich zum öfteren, mit meiner eigenen Composition, nach dem vermögen so Gott dargereicht treulich fürgestanden, gnedigst Zu confirmiren. Hierinun erweisen E. Churfl. Dhltt., mir Dero besondere hohe gnade vnd gnädigst befordersame huld, Selbige nochmahß getreustes fleißes und eußerstes gehorsams zu demeriren, werde ich mich zeit meines Lebens nach aller muglichkeit befließigen: Gnedigster Resolution

Mich geströnd vnd verbleibend:

Ewer Churfl. Durchltt.

Vnterthänigster

Gehorsamster

Caspar Kase, Cytharist. <

Agnes / mit 6 Stimmen verfertigt«. Der im Haushaltungsbuch mitgeteilte Name Rem wäre demnach unrichtig und als Renn zu lesen.

1) Die für das Engagement Kase's in Betracht kommenden Schriftstücke fanden sich unter der Sammlung Etatsministerium 50b.

Auf diese Eingabe erfolgte am 22. September eine Anfrage des Kurfürsten an die Räte in Königsberg:

»Denen Edlen, Vnseren lieben getrewen, verordneten Vnseren Oberräthen des  
Hertzogkthumbs Preußen.

Von Gottes gnaden, Friderich Wilhelm etc.

Vnsern gnedigen gruß zuvor, Edle, Räte, vndt liebe getrewe, welchergestalt Vnsrer Cammer Musicant, Caspar Kase, vmb den erledigten Capelmeister dienst in Vnsrer Schloß Kirchen zu Königsbergk, bey Vnß vnterthänigst anhelbt vndt bittet, Solches geben wir euch auß dem einschluß mit mehrem zuernehmen, Im fall Ihr nun vermeinet, daß solche stelle alsofort wieder zuersetzen nöthig sein wirdt, So seindt wir gnedigst zufrieden, dass Supplican zum Capelmeister in gnaden bestellet vndt angenommen werden münge, Gestalt Ihr Ihm denn deßhalb eine gewöhnliche bestellung außzufertigen, Inmittelst aber, vndt biß wir Ihn zurück zureisen gnedigst erlauben, solche charge durch iemandt anders bestellen zulaßen haben werdet. Vollnbringet daran Vnserr gnedigste willenß meinung, Vndt wir verbleiben euch zu gnaden wollgewogen. Geben Cölln an der Spree, denn 22. Septembris

Anno 1646.

Friedrich Wilhelm.

Die Oberräte von Königsberg gaben die Antwort, daß sie bis zur weiteren Entscheidung des Kurfürsten »des seel. Stobaei Schwiegersohn einen Collegam an der Kneiphöfischen Schulen vermocht, daß er die verwaltung auf sich genommen, auch die Capellknaben bey Michaela Behm verpflegen lassen.«

Hierauf erfolgte ein Schreiben des Kurfürsten, das die Anstellung Kase's für das Jahr 1647 bestätigt:

Auch Edle Räte, vndt liebe getrewe, Ist Vnß ewer Unterthenigstes Schreiben, vom 24. Octobris des verwichenen 1646sten Jahres, wegen des Capelmeister dienstes, gebührendt vorgetragen worden, Wir wolten auch Vnsern Cammer Musicanten Caspar Kase, alß welchen wir solches Ambt des Capelmeisters hinwieder gnedigst conferiret haben, gern alsofort dimittiren Diweil wir Vnß aber seiner vnterthenigsten Vfwartung, bey bevor seinder Vnsrer Hertz Vielgeliebten Gemahlin Lbd. Heimbführung noch gern gebrauchen wolten, So wollet Ihr die Capelle etwa noch biß Ostern durch iemandt anders bestellen laßen, Vndt wollen wir Ihn Kase alßdann nicht lenger vfhaltten, sondern vnverlengert erlauben nacher Königsberg zu reisen, Vndt die Charge bedienen zu laßen, So wir euch in gnaden, damit wir euch woll beygethan sein, vnverhalten sein lassen wollen.

Cleve, den 17. January 1647.

Friedrich Wilhelm.

Kase (der sich gelegentlich, so auf einer Quittung von 1649, als Kaase unterschreibt, auf dem Druck einer in Königsberg erhaltenen Komposition nennt er sich Casenius) bezog den gleichen Gehalt wie Stobäus, nämlich 1000 M., wovon er ebenso wie dieser die Sänger bezahlen mußte:

Haushaltungsbuch 1648<sup>1)</sup>

Caspar Kase . . . . .	1000 M.
Marci . . . . .	219 M., 48 Sch.
Knöffel Calcant . . . . .	16 M.

Doch auch ihm wurde der Gehalt nicht regelmäßig ausgezahlt, schon 1653 restierten ihm 653 M., eine Summe, die in den weiteren 8 Jahren seiner Amtsführung ganz beträchtlich anwuchs:

Haushaltungsbuch 1661<sup>2)</sup>

• Caspar Kase

Capellmeister hat daß Quarthal Reminiscere, Trinitatis v. Michae-	
lis in welchem er Verstorben, zu fordern. . . . .	750 M.
Von Anno 1660	4694 »
	<hr/> 5444 »

1239 M. empfangen Lant quitung

Resten noch 4205. »

Dieser Rest wurde, vielleicht in Ermangelung eines Erben, überhaupt nicht ganz abgezahlt, denn noch im Rechnungsbuch vor 1712<sup>3)</sup> steht unter der Rubrik »Ausgaben, die von vorhergehenden Jahren rückständig«: »Casenius, Capellmeister seel. 169 Thaler 83 Gr.« In den ersten Jahren nach seinem Tode erhielt die Witwe je eine kleine Summe ausgezahlt, später steht nur regelmäßig der Vermerk über die restierende Summe. Angaben über die Kapellmitglieder während seiner Amtstätigkeit sind nicht vorhanden, stets sind nur Organist und Kalkant notiert. Ein Wechsel im Organistenamt fand 1656 statt; an die Stelle des von 1620 an stets geführten Heinrich Marcj ist im Haushaltungsbuch dieses Jahres<sup>4)</sup> ein Organist Johannes Vulpius getreten.

Mit dem von 1661 bis 1683 amtierenden Kapellmeister Johannes Sebastiani kam wieder ein Musiker von weittragender Bedeutung an die Spitze der Kapelle. Sein Anstellungsdekret ist erhalten<sup>5)</sup>:

Herren Johan Sebastiani Capelmeisters Bestallungk.

Wier Friederich Wilhelm, von Gotte gnaden Marggraff zu Brandenburg . . . .  
Thun kundt undt fügen hiemit männiglich zu wißen, daß wir nach ableben vnsers  
Preußischen Capelmeisters Caspar Casen Johan Sebastiani, hinwieder vor Einen  
Preussischen Cappelmeister bestellen undt annehmen laßen, daß Er vnß alß seinem  
Erb- vndt Oberherren zaforderst Trew, holdt, gehorsamb und in allen fallen vff-  
wärtig sein, in den hohen Festtagen, alß auch Sontäglichen mit einer Vocal- und  
Instrumental music bey dem Gottesdienst auffwarten undt daß Chor höchstes fleißes  
bestellen und beschücken, und die Churfr. Capell dermaßen daß daran im geringsten

1) Fol. 13559, S. 85.

2) Fol. 13569, S. 88.

3) Fol. 13618, S. 148.

4) Fol. 13565, S. 79.

5) Fol. 13043, S. 335.

nicht gebrechen versehen solle; Dagegen und für solche seine muhewaltung und auffwartung soll Ihme daßienige gehalt, weiß die Cappelmeister in vorigen Jahren gehabt, Jährlichen und so lange er in solchem seinem Dienste sein wird Ein Tausendt Margk an Gelde zur Besoldungk, dann vor der Capelknaben Hoffkleidung Ein Hundert zwey vndt dreysig Margk, item 26 schl. Maltz anstadt so viel Taffel Bier, Sechs Achtel Brenholtz, und Sieben scho. Große Lichte den Winter durch zur auffwartung in der Capelle gefolget daneben auch die addition, welche dem abgelebten Casper Casen verwilliget, alß dreysigk scheffel Korn, dreysigk scheffel Maltz, Ein Ochß oder funffzigk M., ein Thonnen Viertel Patter, und anstat der freyen Wohnung Sechzig M. Geldt auß Churfr. Dhlr. Rent Cammer undt andern Hoffämtern die es zu berechnen haben, von vorstehendem Michaelis dieses 1661. Jahres anzufangen, gegen Seine quitantz, außgeben und gereicht werden. Dagegen er seinen Dienst wie vor gesagt also zu fuhren und zu versehen hatt, daß solches alles zur Ehre Gottes, der zuhörern zu Guttem Contento und ihme zu Ruhm gereichen mag. Vhrkündlichen mit unserm Churfr. Insigel bekrefftiget. Datum Königsbergk den 11. Augusti 1661.

Im Staatsarchiv findet sich ein Bittgesuch Sebastiani's anlässlich seiner 1672 stattgehabten Verheirathung, das ebenso wie die Antwort des Kurfürsten interessieren dürfte<sup>1)</sup>:

»Durchlauchtigster Großmächtigster Churfürst, Aller Gnädigster Herr.

Nachdem durch sonderlichen Rathschluß Gottes mich mit der viel Ehr vnd Tugentsahmen Frawen Regina Schl. H. Georg Bischoffen, Weyland treuffleißigen Schuel Collegen der Alten Stadt Königsberg nachgelassenen Wittben in eine Christliche Eheverbündnüß eingelaßen, vnd solche durch die Priesterliche copulation zu vollziehen den siebenden 7<sup>ten</sup> Styli novi berahmet, dazu aber Ewr. Churfl. Durchl. hohe Clementz die Sie durch Dero hohe angebohrne Hulde Dero unterthänigsten Dienern bey solchem Christlichen Ehewerck in gemein zu bezeugen pflegen höchst benötigt bin; Alß habe mich auch alß ein armer Knecht erkühen wollen Ewr. Churfl. Durchl. hiemit anzutreten, unterthänigst bittende, durch Dero hochansehnliche Legaten mich zu würdigen dieses mein vorhabendes Christliches Ehewerck Gnädigst beehren zu helfen, vnd mich gleichfals Dero hohen Churfl. Gnade gleich andern genießen zu laßen. Wie nun solche hohe Churfl. Gnade mit unterthänigstem Danck höchst erkennen vnd lebenßlang rühmen werde, alß bin auch begierig vor Dero hohes Churfl. aufnehmen mit gesang vnd gebeth dem höchsten Gott hertzinniglichen anzurufen, in deßen Schutz Ewr. Churfl. Durchl. Gnädigst empfehle.

Ewr. Churfl. Durchl.  
unterthänigster Knecht  
Johau Sebastiani

Königsbergk den 19. July 1672.

Pr. Capellmeister.

Die Antwort des Kurfürsten, die in der Bemerkung von »dem so beschwerten Cammer Etat« eine Bestätigung der aus den Rechnungsbüchern hervorgehenden wirtschaftlich schlechten Lage des Hofhalts gibt, folgte alsbald:<sup>2)</sup>

1) Fol. 13049, S. 158.

2) Fol. 13049, S. 157.

» Von Gottes gnaden Friederich Wilhelm, Marggraf zu Brandenburg, des heyl. Röm. Reichs Ertz Cämmerer und Churfürst in Preußen, zu Magdeburg, Jülich, Cleve, Berge Stetin, Pommern etc. Hertzog . . .

Unsern freundlichen dienst und gnädigen graß zuvor, Hochgeborner Fürst, Freundlicher lieber Vetter, auch Edle Rächte, Liebe getrewe. Ew. Ld. und Euch senden Wir beygeschloßen, was unser Capelmeister Johan Sebastiani wegen einer gnade zu seiner Hochzeit nnterthänigst sucht, Nun will dieses, wie es scheint, zu einer beständigen consequenz gezogen werden, in dem fast ein Jeder von Uns einen beyschub zu seiner Hochzeit begehret, welches wir aber in unseren übrigen Landen Niemand's unserer Bedienten widerfahren laßen, auch keiner von Ihnen praetendiret, dannenhero auch billig in unserm Hertzogthumb Preußen, zumahl bey denselben so beschwertem Cammer Etat, und da denen Bedienten so sehr das Ihrige zurückbleibet, es künftigt also zu halten, und Ew. Ld. und Ihr zu publiciren, daß weiter dergleichen Niemand zu praetendiren, noch Uns darin anzutreten haben solle, So viel sonsten Supplicanten angehet, weil Er uns ohnlengst einige seiner Musicalischen sache decidiret, So kan demselben noch vor diesesmahl, und zum letzten mahl, wan sonsten gebräuchlich gewesen, daß dergleichen Bedienten in solchen fällen etwas gereicht worden, etwas an Victualien, doch bloß nach Ew. Ld. und Ewrem gutfinden, gereicht werden, Ist aber sonst dergleichen Bedienten solches nicht geschen, So kan Supplicant auch abgewiesen werden. Wir verbleiben Ew. Ld. zu erweisen Fremndvetterlicher Dienste bereitwillig, Euch aber mit gnaden gewogen,

Gegeben zu Cölln an der Spree den 29ten Jul: Anno 1672.

Friederich Wilhelm.

Sebastiani's Gehalt bewegte sich in derselben Höhe wie der seiner Vorgänger, d. i. 1000 Mark nebst den gewohnten Zuschüssen für die Diskantisten und den Haushalt. Nur ging es ihm hinsichtlich der Auszahlung noch schlechter als diesen, denn schon 1664, also schon nach drei Jahren seiner Tätigkeit, schuldete ihm die Kasse 2637 M. Diese Summe wuchs im Laufe der Jahre immer mehr: 1671 betrug seine Forderungen, nachdem ihm 1099 M. abgezahlt waren, noch 5081 M., und bei seinem Tode 1683 standen ihm 4271 M. zu gute. Er muß im Frühjahr dieses Jahres gestorben sein, denn im Haushaltsbuch<sup>1)</sup> ist ihm nur ein Quartal des Jahres 83 angerechnet. Der Eintrag lautet:

Sebastiani Capellmeister		
Rest bis Trinitatis 82.	4537 M.	43 Sch. 3 Pf.
Besoldung	Von 3 Quartals	750 M.
Hauszins	Mich., Luciae 82.	45 M.
	Kleidung	Reminiscere 83
		<hr/> 5431 M. 43 Sch. 3 Pf.

1160 empf.

Rest: 4271 M. 43 Sch. 3 Pf.

Betreffs dieser Verrechnung von Trinitatis des einen bis zu Trinitatis des folgenden Jahres muß ich bemerken, daß diese Einteilung in den Rechnungsbüchern von 1681 an durchgeführt ist, während früher vom

1; Fol. 13590, S. 85.

1. Januar bis zum Schluß des Jahres abgerechnet wurde. Sebastiani bekommt also das dritte und vierte Quartal 1682 und das erste von 1683 mit 750 M. angerechnet, sein Nachfolger Witte ist im Rechnungsbuch 1683—84 mit dem zweiten Quartal von 1683 und den weiteren vier Quartalen bis Trinitatis 1684 eingezeichnet.

Daß die Verhältnisse innerhalb der Kapelle bei solch schlechten Zeiten nicht die schönsten sein konnten, ist ja nur zu klar; sicherlich war es für Sebastiani sehr schwer, die Kapelle auf guter Leistungsfähigkeit zu halten. Denn daß — ohne Zweifel infolge der unregelmäßigen Auszahlung der Gehälter — ein häufiger Wechsel der Mitglieder stattfand, geht aus der genau verfolgbaren Liste der Organisten hervor, deren nicht weniger als 7 während Sebastiani's Direktionszeit in Diensten der Kapelle standen, Zunächst verließ der seit 1656 in der Kapelle wirkende Organist Vulpius 1661 den Dienst. Im Rechnungsbuch 1662<sup>1)</sup> ist das angezeigt:

Joh. Vulpius, Organist.

hat

18 M. 12 Sch. den Rest von Anno 1661.

Hatt resigniret.

Auf ihn folgte Franciscus Schade, der im Rechnungsbuch von 1664 mit einer Besoldung von 134 M. 54 Sch. und Kleidungszulage für die Zeit Luciae 1661 bis Trinitatis 1662 angeführt ist. Das Anstellungsdekret des nun folgenden Nikol. Herlinus ist erhalten<sup>2)</sup>:

»Nicolans Herlinus ist vor Ein Organisten alhie zu Hofe bestellet worden.

Nachdem der vorige Organist Franciscus Schade bey der Schloss Capellen hieselbst seinen Dinst resigniret, vnd dadurch dieser Dinst vacant worden, Alß hat die gnädigste Herrschafft Nicolaum Herlinum, Studiosum, in seine stelle vor ein Organisten bey erwehnter Capellen hinwieder bestellen vndt annehmen laßen, dergestaltt, daß er dabey fleißig sein, was ihm ohlieget, allemahl zu rechter Zeit versehen, daß Orgelwerck alle wege so viel ihm müglich in guttem Stande vndt fertig halten, keinen Frembden so nicht der Kunst gemeß dazu kommen laßen, dem Capelmeister in vorfallenden Begebenheiten zur Hand sein, vnd mit Ihme sich friedlich begeben solle, damit deßfalls keine Hindernuß vorgehe noch Beschwer geführt werden dürffe, sondern sich so verhalten, daß er weiterer Beforderung sich fähig mache. Vor solche seine vffwartung soll ihm Jährlich, nemlich Vierhundert Marck an Gelde, dreissig schll Korn, zween scheffel Erbsen, Acht thonnen Bier vndt zwey Achtel Brenholtz, zur Jährlichen Besoldung. Haußmiethe vndt Deputat von den Officianten, welche vorstehende stücke zu berechnen haben Quartaliter gegen Quitanz abgefolget werden. Vndt soll diese Bestallung von Reminiscere dieses angehen. Vrkundtlichen mit Sr. Churf. Dhrt. zur Pr. Regierung verordneten Insiegell bekräftiget. Datum Königsberg den 6. Septemhr. Anno 1662.

Schon im Oktober 1663 folgte ein Organist Christian Fischer:

1) Fol. 13570, S. 88.

2) Fol. 13043, S. 251 v.

## »Christian Fischern Organisten Bestallung«.

Demnach der vorige Organist Niccolaus Herlinus bey der Schloss Capelle hieselbst seinen dinst resigniret vndt diese vacantz ersetzt werden müßen, Alß hat die Gnädigste Herrschafft Christian Fischern inn seiner stelle verordnet vndt Ihn für einen Organisten bey erwehnter Capell hinwieder bestellen laßen, daß Er dabey fleißig seyn, waß ihm obliget, allemahl zu rechter Zeit versehen daß Orgelwerck alle wege, so viell ihm möglich, in gutem stande vnnndt fertig halten, keinen frembden, so nicht der Kunst gemees, darzu kommen laßen, dem Capelmeister in fürfallenden Begebenheiten zn Handt seyn vnnndt mit ihm sich fridlich begeben solte, damit deßfals kein Beschwer geführt werden. Für solche seine vffwartung soll Ihm jährlich vier Hundert Marek, besoldung vndt Hausmiere, dreißig scheffel Roggen, zween scheffel Erbsen, Acht Thonnen Bier vndt zwey Achttell Brenholtz von denen Officirern, welche vorher gesetzte stücke zu berechnen haben, quartaliter gegen Quitanz gefolget vnd berechnet werden. Vndt diese Bestallung soll von lauffenden Jahres Michaelis ab angehen, Vhrkündlich mit Churfr. Insigell bestarket, Datum Königsbergck den 9. Octobr. Ao 1663.

Aber auch seines Bleibens war nicht lang, denn im Haushaltungsbuch 1665<sup>2)</sup> ist ein Organist Samuel Bedaw angegeben, der im September 1664 eintrat und mit einem Gehalt von 269 M. 48 Sch. nebst den üblichen Zulagen bis 1671 in Diensten blieb. Im Juli dieses Jahres war die Stelle wieder erledigt; Sebastiani selbst schlug den Nachfolger vor<sup>3)</sup>:

## Durchlauchtigster Churfürst, Gnädigster Herr.

Weil Ewr. Churfl. Durchl. neulich dero bißhero gehalten hiesigen Schloß-organisten allergn. dimittiret, alß hatt mir schuldigt obliegen wollen, mich umb ein anderß Ewr. Drchl. anstehendes v. zur Schloß Capell v. Orgel capables Subjectum zn bemühen, Weilm ich aber von andern Oertern nichtß sonderlicheß finden oder anhero bekommen können, alß hatt sich angegeben Jacobns Podbielsky (eines alten Postrenters Sohn) welcher nach ein Zeigung Herrn Doctoris Dreyeri ein Mensch von gutem leben v. Wandel sein soll, der auch die Organisten Kunst bey vorigem Organisten erlernet, auch deß Schloßorgelwerck kündig v. mächtig, den ich darin auch durch vnterschiedene proben ziemlich tüchtig befunden, hoffente, daß Er sich auch alß ein Junger Mensch von tag zu tag noch immer beßer perfectionieren werde: Alß habe hiemit selben Ewr. Churfl. Durchl. vnterthl. vorschlagen vnd recommendiren wollen, mit vnterthl. bitte, selbten Menschen nach Ewr. Churfl. gefallen zu dieser vacierenden Organisten stelle zu befördern, vnd Ihme die vorige gage Gn. genießen zn laßen, nicht zweiffelete, Er werde sich so hervorthun, daß er Sr. Churfl. Diensten vnd meinem Directorio bey verwaltung seiner Orgelfunction ein gnügen werde thun können. Vnd weil er dann schon von Trinitatis an auffgewartet, alß verhoffe Se. Churfl. Drhl. werden auch allergn: geruhen seine bestallung von dan angehen zu laßen, v. ihn hiemit in dienste zu nehmen; Solcheß habe S. Churfl. Drhl. vnterthl. beybringen wollen, womit dieselbe Göttlicher Obhntt empfehle.

Königßb. d. 3. July 1671.

Ewr. Churfl. Drhl.  
vnterthänigster Knecht  
Johan Sebastianic.

1 Fol. 13043, S. 278.

2 Fol. 13573, S. 92 v.

3 Fol. 13045, S. 20.



Podbielsky wurde auch angenommen: sein Anstellungsdekret ist datiert vom 8. August 1671<sup>1)</sup>:

»Nachdem der vorige Organist, Samuel Bedawen bey hiesiger Schloß Cappell, seinen dienst resigniret vndt diese Vacantz ersetzt werden müßen; Alß hat gnädigste Herrschafft Jacobum Podbielsky, in seine stelle verordnet, vndt demselben bey erwehnter Cappell vor ein Organisten hinwieder bestellet, daß er dabey fleißig sein was ihm oblieget, allemahl zu rechter Zeit versehen, das Orgelwerck, alle Wege, so viel an ihm ist, in gutem Stande vnd fertig halten, keinen frembden, der nicht der Kunst gemeeß, dazu kommen laßen, dem Cappellmeister in vorfallenden begebenheiten zur Handt sein, mit ihme sich friedlich begehen solle, damit desfalß kein Mangel vorgehe, noch beschwer geführt werden dürffe, sondern sich so verhalten, daß er weiterer beförderung würdig werde. Vor solche seine Vffwartung soll ihm jährlich

269 M. 48 Sch. Besoldung vnd Hauß Miethe

26 schll. Roggen

1 schll. Erbsen

6 Thonnen Bier

$\frac{1}{2}$  Thonne Dorsch

6 schock rauchfische

1 Hofkleid vndt

$\frac{2}{3}$  Brennholz

von denen Officiren welche vorhergesetzte stücke zu berechnen haben, allemahl zu rechter Zeit Quartaliter gefolget v. berechnet werden, vnd diese bestallung soll von Trinitatis ab dieß Jahr angehen. Vrkundtlich

Se. Fürstl. Dhr.

Landhoffmeister.

Obernarschall

Canzler.

Podbielsky dankte Mitte 1679 ab. Im Haushaltungsbuch<sup>2)</sup> ist folgender Eintrag:

Jacobus Podbielsky Schloßorganist

bis Michaelis 79, da er abgedanket, . . . .

Rest von 1678 . . . . 445 M.

Gehalt . . . . . 225 M.

670 M.

167 M. 30 Sch. empf. Rest 502 M. 30 Sch.

Das Datum wird durch das Anstellungsdekret des nachfolgenden Organisten Feyerabendt bestätigt<sup>3)</sup>:

Gottfried Feyerabends<sup>4)</sup> Bestallungk für einen Schloß Organisten.

Nachdem Seiner Churfürstlichen Durchlauchtigkeit zu Brandenburg . . . Unserm gnädigsten Herrn zum vacirenden Organisten-Dienste bey dero hiesigen Schloßkirche ein Studiosus Namens Gottfried Feyerabendt vnterthänigst recommendiret vndt deßen Tüchtigkeit, daß er das Orgelwerck woll tractiren künt, vndt das Fundament der Music gut verstehe, vom Capellmeister Johanne Sebastiani im erfordernten unter-

1) Fol. 13045, S. 19.

2) Fol. 13586, S. 83.

3) Fol. 13044, S. 158.

4) In den Rechnungsbüchern steht stets Feyerabendt.

thänigsten Bericht eingezeuget worden, Alß wirdt der benante Gottfriedt Feyrabendt kafft dieses zum Schloß Organisten bestellet, daß er allemahl bey Verrichtung des Gottesdienstes die Orgel fleißig abwarten undt dafür den Gehalt, welchen seine Antecessores gehabt, zu genießen haben, derselbe Gehalt auch von der Zeit, da die Abrechnung mit dem Vorfahren Podbielsky sich endiget, ihm gereicht werden solle, Wornach sich die Hoffämpter, welche seine besoldung undt Depntat Stücke berechnen zu achten haben.

Signatum Königsbergk den 25. Septembris Ao. 1679.

Dieser Feyerabendt scheint wieder die Seßhaftigkeit seiner Vorgänger aus den früheren Zeiten der Kapelle gehabt zu haben. Er ist noch im Jahre 1720, d. h. soweit das aus den Haushaltungsbüchern zu ersehen ist, in seiner Stellung. Auffallend ist die Tatsache, daß sowohl er wie seine Vorgänger Bedaw und Podbielsky einen viel geringeren Gehalt bezogen, als die nur kurze Zeit im Dienst gewesenen Organisten Herlinus und Fischer, deren Gehalt ohne die Zuschüsse 400 M. betrug. Es scheint jedoch, daß diesen ein so hoher Gehalt nur deswegen zugesichert wurde — ausbezahlt wurde er ebenfalls nur nach und nach —, weil man sonst zu dieser Zeit überhaupt keinen Vertreter des Postens bekommen hätte.

Aus Sebastiani's Amtszeit ist noch ein Dokument erhalten, durch das wir nach langer Pause wieder etwas über die Kapellinstrumentisten erfahren. Es handelt sich um das Engagement eines Direktors für dieselben, als welcher hier Michael Willamovius angenommen wird. Man darf nach diesem aus dem Jahre 1664 stammenden Schriftstück wohl annehmen, daß die Kapelle nun wieder eigene, in erster Linie für ihre Aufführungen engagierte Instrumentisten besaß, die nicht wie die Musiker in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts Heertrompeter waren. Leider fand sich jedoch kein weiteres Dokument, das über diese Frage ganz genaue Auskunft geben könnte. Ich lasse das Schriftstück hier folgen <sup>1)</sup>:

•Michael Willamovy Bestallungk vor einen Director vnter den Capel-Instrumentisten  
bey hiesiger Schloßkirchen.

Wir Friedrich Wilhelm von Gottes Gnaden, Marggraff zn Braundenburg, . . . . .

Thun kundt undt bekennen gegen iedermenniglichen, insonderheit aber denen daran gelegen, und solches zu wißen nöhtig; Nachdem bey vnser hiesigen Pr. Schloß-Kirchen-Capell unter den Instrumentisten bißhero der aufwartung halber, allerhandt Verordnungen vorgangen, worüber vnser Capellmeister zum öffteren sich beschweret, undt für rahtsamb befunden, daß ein tüchtiges Subjectum, wie aller Ohrten gebränchlich zum Directore angenommen werde, damit vnter denselben beständige einigkeit erhalten, vnser Capellmeister auch im Musiciren so viel beßer daß seine versehen, auch wissen möge, wenn er zuzusprechen babe. Alß hat vnß derselbe vnterthänigst undt vnvorgreiflich den kunsterfahrenen Michäelem Willamovium furgeschlagen,

1) Fol. 13044, S. 2 v.

welcher vor einen Director vnter den Capel-Instrumentisten annehmen undt bestellen, daß er so Fest- als Sontages, undt wan vnser Capellmeister in der Kirchen zu Chor gehet undt musiciren will, vnaußbleihlichen mit seinen Adjuvanten, so mit seiner Persohn Sechß sein sollen, wan es ihme von vnserm Capellmeister angesaget wirt, einfinden soll, da dan gedachter Willamovius mit seiner Persohn drey, Johan Hagenmeister Eine, Johan Metzler und Reinholdt Buchholtz gleichergestalt ein ieder eine stelle haben, alles hey wehrendem Gottesdinst, waß ihme vom Capellmeister angewiesen wirt, mit denen ihme vntergebenen Persohnen verrichten undt denen legihus, so vnser Capellmeister aufsetzen wirt, vnterwürffig sein sollen, keiner ohne deßelben Vhrlauh verreisen noch außbleihen, hey poen einer gewissen Geldt- buße, inmaßen gedachter Willamovius als ein Meister undt Director der Instrumental-Capellisten, mit seinen eigenen Instrumenten in vnser Capel aufzuwahrten, und die so bey vnser Capel verhanden, zu seiner Verandtwortung in acht zu nehmen hat. Dagegen nddt dafür wollen wir ihme Willamovio zur Jährl. Besoldungk, auß vnser Rent Cammer Vierhundert Marck, vom Quartal Luciae des abgewichenen 1663ten Jahres anzufangen, reichen undt gehen laßen, so daß er vor sich selbst dritte Jährl. Zweyhundert Marck, Johann Hagenmeister undt Johan Metzler, ein jeder Achtzig M. undt Reinholdt Buchholtz Viertzig Marck haben soll, maaßen erwehnter Hagenmeister undt Metzler bey ihren diensten ad dies vitae gelaßen werden sollen, sindt auch gnädigst zufrieden, daß Metzler als ein alter Diener einen Jungen, anstat seiner, so wol in der Kirchen, als bey allen andern Anfwartungen halten undt stellen möge, Buchholtz aber soll zwar auch dahey gelaßen werden, doch daß er, wie hißhero geschehen, sich der Directionstelle in keinerley wege, hey Verlust seines Dienstes, nicht weiter annaße, sondern dem itzigen Directori Willamovio in allem parire, undt sich also erweise nddt betzeuge, daß an vñß keine Klagten über ihn eingebracht werden.

Vndt weil auch vnser Capell Instrumentisten befuget sein, auff vnsern Freyheiten die Hochzeiten, Begräbnüße undt Gelage (ausser den Adelichen) so da außgerichtet werden, allein zu bedienen, vndt den Vortzug vor andern haben, undt daß hierin vnter ihnen gleichfaß gute Ordnung gehalten werde; So sollen dieselben allein hey vnserm Directore Willamovio bestellet, undt von ihme zu hedieneu angenommen werden; der Verdinst dauon wirt in Sechß theil vnder ihnen vertheilet, außerdemjenigen, wass ein ieder vor sich, wann er wegen seiner geschicklichkeit von den Stadtmeistern, mit ihnen auffzuwahrten, angesprochen wirt, verdienet, solches hebelt er allein vor sich. Wann aber keine Hochzeiten vorkommen, daß nur zwey oder drey Persohnen begehret werden, soll alles nddt jedes, wass von solchen Hochzeiten gefället, vnter die Sechs Capell Instrumentisten zu gleichem theil vertheilet werden, da auch eine dergleichen Hochzeit mit zwei oder drey Persohnen auffzuwarten besprochen würde, so daß die übrigen drey feyren müsten, sollen sie gleichergestalt den Verdinst mit participiren, Hingegen wan folgender Woche eine solche gleichmäßige Hochzeit vorginge, daß die drey, so auff voriger Hochzeit gewesen, undt itzo feyerten, die andern drey aber selbige bedienten, sindt sie den Verdinst, wie von den ersten geschehen, einzubringen nddt zu theilen schuldigk. Gestaldt dan auff Hochzeiten, hegräbnüßen und Gelagen niemanden mit der gelt Einnahm zu schaffen, noch die Oberstelle haben soll, als allein der Director Willamovius, undt da iemaudt dieser vnsern Verordnung entgegen handeln, undt der Director hierüber Klage führen würde, derselbe auff solchen fall sich nichts anders, den der Cassation seines dienstes zu vorsehen. Da auch vorbenante Persohnen, denen dieselbe ad dies vitae auß gnaden gegeben, mit Tode abgingen, Alßdan sol mehr berührter Willamovius mit vnser Capellmeisters Vorwissen undt einrahtung vnser Capel mit tüchtigen Instrumentisten u bestellen undt anzunehmen befugt sein. Welchem allen die hey vnser Capell auff-

wartende Instrumentisten die Vuterthänigste und gehorsambste folge zu bezeugen haben. Vhrkundlich mit vnserm Churfl. zur Pr. Regierung verordneten Insiegel bekräftiget. Geben Königsberg den 3. Martij Ao 1664.\*

Die Schaffung dieses Postens eines Instrumentisten-Direktors war eine wichtige Neuerung, bei der man offenbar auswärtigem Vorgehen folgte. Ebenso dürfte es mit der Stellung des Präzentors, die gleichfalls während Sebastiani's Amtszeit zum erstenmal besetzt wurde, gewesen sein.

Sebastiani's Nachfolger Johann Joachim Witte war nämlich seit Trinitatis 1679 in der Kapelle als Präzentor tätig. Im Rechnungsbuch dieses Jahres<sup>1)</sup> ist er zum erstenmal angeführt:

Adamus Bogislaus Rubach	
Praecentor	
bis Trinitatis 79, da er abgedancket . . . . .	246 M
Joh. Joachim Witte Schloß Praecentor	
ist an Rubach's Stelle gekommen vnd hat von Trinitatis 79 bis	
Luciae 79 zu fordern . . . . .	117 M.
100 empfangen	
Rest 17 M.	

1683, d. h. im Todesjahr Sebastiani's, ist sein Gehalt folgendermaßen vermerkt:<sup>2)</sup>

Joh. Joachim Witte, Schlosspraecentor	
Rest bis Trinitatis 82 . . . . .	87 M. 30 Sch.
Besoldung bis Reminiscere 83 . . . . .	175 M. 30 Sch.
Hauszins, Kleidung etc. 250	
15	
33	
561 M.	
318 M. empf. Rest 243 M.	

Das heißt also: seine Präzentorbesoldung geht bis zum Abschluß des ersten Quartals 1683. Im Rechnungsbuch des nächsten Jahres ist er als Kapellmeister bezeichnet. Der Eintrag lautet:<sup>3)</sup>

Johann Joachim Witte, Capellm.	
Rest bis Trinitatis 83 . . . . .	243 M.
Besoldung, Hauszins, Kleidung	
etc. bis Trinitatis 84 . . . . .	1192 M.
1435 M.	
945 M. 20 Sch. empf. Rest . . . . .	489 M. 40 Sch.

Über die Nachfolge in seiner Präzentorstellung ersehen wir aus dem folgenden Schriftstück<sup>4)</sup> zwei Namen, Bernhardus Möck und Peter Becker:

- 1) Fol. 13586, S. 83.
- 2) Fol. 13590, S. 85 v.
- 3) Fol. 13591, S. 83 v.
- 4) Fol. 13047, S. 88.

»Peter Beckern Bestallung zum Praeceptorat bey hiesiger Residentz Capelle.

Nachdem der bisherige Praeceptor hey hiesiger Residentz Capelle Bernhardus Möck anderwertz befördert worden, und Petrus Becker: Philos: Stud: sich zu hekleidung solcher stelle angegeben, ihm auch ein guttes Gezeugnuß seiner habilität zn dergleichen Dienst gegeben worden, Als wird der gedachte Praeceptorat obbeltem Petro Beckern hiemit conferiret, derogestalt, daß er des Kirchendienstes gleich seinen Vorfahren mit Vorsingen fleißig abwarten, und sonsten der Musiquen in der Kirche allemahl beywohnen, dagegen aher wochentlich Einen Rthlr. Kostgeld aus der Churf. Rent Cammer gleich seinen praedecessoribus empfangen soll. Signatum Königsberg d. 9. Novembr. Ao 1691.«

Witte verwaltete das Kapellmeisteramt bis zu seinem Ende 1693 erfolgten Tode. Das Anstellungsdekret<sup>1)</sup> seines Nachfolgers Raddäus gibt darüber Bescheid:

Georgy Raddaei Bestallung vor einen Cappel Meister.

Friderich der Dritte, Churfürst Geben hiemit denen, welchen daran gelegen undt solches zu wissen nötig ist, zu vernehmen, daß Wir in des verstorbenen Capell Meisters Johan Joachim Witten Stelle hinwieder den bisherigen Cantorem auff Unserer Freyheit Tragheim Georgium Raddaeum zum Cappel Meister in Gnaden angenommen, undt demselben solche vacante Stelle anweisen zu laßen, auch wegen des Gehalts, Depntats, undt was sonst der vorige Cappel Meister bey diesem Dienst zu genießen gehabt, für ihn behörige Versehung zu thun, daß ihm solches auch gereicht werde im Gdten Rescripto von Cöln an der Spree d. 20 Decembr. letzt verwichenen 1693ten Jahres verordnet haben. Demnach wirdt er zu diesem Dienste hiedurch bestellet, daß er Uns, als seinem einigen Erb- undt Ober-Herrn, getreu undt gehorsam seyn, Unsere Cappelle iedensuahl bey dem Gottesdienst mit einer Vocal undt Instrumental Music ohne Mangel versehen, auch solche seine Music zum Lohe des Großen Gottes undt zum Vergnügen derer Zuhörer richten solle. Dafür wollen Wir ihm zur Besoldung undt zu Unterhaltung derer Discantisten Jährl. Eintausendt Einhundert zwey v. Neuntzig Mark, daneben Dreyßig Scheffel Roggen, sechs undt Funfftzig Scheffel Maltz, zwei Achtel Putter, einen Ochßen, sechs Achtel Brenholtz undt Sieben Schock Licht, wie »einem Antecessori reichen laßen. Befehlen auch denen Hoff-Aembtern, die solche Stücke zu Berechnung haben, daß sie gemäs Unserer Gdten Verordnung de Dato Cöln an der Spree d. 4ten Aprilis 1692 ihm Capel Meistern, weil er in der Kirche mit auffwarhten muß, gleich denen Predigern seinen Gehaltd richtig liefern, undt diese Bestallung von nechst vorstehenden Reminiscere dieses Jahres, weil his dahin des verstorbenen Cappel Meisters Schwester, welche die Discantisten verpfleget, die Besoldung v. daß Deputat zu genießen hatt, auff ihn Raddaeum führen sollen; Urkundtlich mit Unserm zur Preußischen Regierung verordnetem Insiegel bekräftiget. Königsberg d. 20ten Febr. 1694.«

Im Haushaltungsbuch 1693—94<sup>2)</sup> ist der Kapellmeisterwechsel folgendermaßen angezeigt:

Joh. Josch. Witte, Capellm.

Rest . . . . . 2005 M. 35 Sch.

Besoldung etc his Reminiscere 94 894 M.

2899 M. 35 Sch.

1294 M. empf. Rest 1605 M. 35 Sch.

1 Fol. 13047, S. 113 v.

2 Fol. 13601, S. 71.

Georgius Radaeus

Ist in des Witten Stelle vor Einen Cappelm. bestetiget worden. v.  
gehet seine Bestallung Vermöge Bestallungsbuch Fol. 114 von Remi-  
niscere 94 an

hatt also ein quartahl zu fordern biß Trinitatis 94. . 298 M.

298 M. empfangen.

Über die Zusammensetzung der Kapelle in diesen Jahren geht aus  
den Haushaltbüchern nichts hervor. Die Einträge beziehen sich einer-  
seits auf die rückständigen Gehälter, andererseits nur auf Kapellmeister,  
Organist und gelegentlich Präzextoren. Die Rubrik »Cantores« des  
Rechnungsbuches 1694—95<sup>1)</sup> z. B. sieht folgendermaßen aus:

Casenius, seeliger Cappellmeister.

Rest . . . . . 2303 M. 39 Sch. 3 Pf.  
empf. 276 M.

Sebastian(i), seel. Cappelm.

Rest . . . . . 2757 M. 43 Sch. 3 Pf.  
(nichts empfangen.)

Witte, Cappelm. Seel.

Rest . . . . . 1605 M. 35 Sch.  
(nichts empfangen.)

Georgius Radäus, Cappelm.

Besoldung biß Trinit. 95 . . . . . 1192 M.  
1192 M. empfangen.

Gottfried Feyerabendt, Organist

Rest . . . . . 1392 M. 11 Sch.  
Besoldung biß Trin. 95 . . . . . 302 M. 48 Sch.  
1694 M. 59 Sch.  
301 M. 24 Sch. Empf. Rest 1393 M. 35 Sch.

Jacob Podbielsky, gewesener Schloß Organist

Rest . . . . . 229 M. 30 Sch.  
(nichts empfangen.)

Von Präzextoren sind genannt: im Haushaltbuch 1705—1706<sup>2)</sup>  
ein Präzextor Georg Riedel mit einer Besoldung von 234 Mark. Dieser  
wird anfangs 1707 Kantor in der Altstadt Königsberg:<sup>3)</sup>

Georg Riedel, Präzextor . . . . . 117 M.  
(d. i. also für 2 Quartale) da er Cantor worden in der Altstadt.

An seine Stelle kommt ein Michael Bauroth, der mit der anderen  
Hälfte des Gehalts = 117 M. verzeichnet ist.

Raddäus starb laut Rechnungsbuch 1707—08<sup>4)</sup> am 16. Oktober 1707;  
der Nachfolger ist gleichfalls verzeichnet:

1) Fol. 13602, S. 75.

2) Fol. 13612, S. 51.

3) Fol. 13613, S. 51.

4) Fol. 13614, S. 52 v.

Radäus, Capellm. Ist den 16. October gestorben, soll haben das Michaelis und Luciae Quartal 1707 <sup>1)</sup> . . . . . 682 M.  
 Christian Schadenhausen  
 hat die Direktion über die Capell bekommen und soll demnach auf die Capellknaben zur Speisung, und denn zu Licht jährlich haben 345 M., macht auf  $\frac{1}{2}$  Jahr bis Trinitatis 1708 172 M. 30 Sch. = 38 Th. 30 Gr. <sup>2)</sup>  
 172 M. 30 Sch. empfangen.

Die Stellung dieses Schadenhausen war jedoch keine ausgesprochene Kapellmeisterstellung, sondern mehr die eines Kantors, was schon aus dem viel geringeren Gehalt hervorgeht. Das Kapellmeisteramt wurde bis 1720 offiziell nicht mehr besetzt. Im Rechnungsbuch 1708—09 <sup>3)</sup> findet sich nämlich folgende Bemerkung:

Der Capellmeister Dienst ist dieses Jahr aufgehoben.  
 Christian Schadenhausen ist die Direction der Capell aufgetragen, bekommt vor Speisung der Capellknaben und zu Licht bis Trinit. 1709 345 M. = 76 Th. 60 Gr.  
 345 M. empfangen.

1710 <sup>4)</sup> ist ein Eintrag:

Johann Dausin Instrumentist bekommt vor Speisung etc. 345 M.

Demnach scheint Schadenhausen weggegangen oder gestorben zu sein. Dausin wurde 1712 <sup>5)</sup> durch den bereits seit 1708 in der Kapelle als Präzentor tätigen Theodor Weber ersetzt, der im letzten Quartal 1720 starb. In diesem Jahre, am 2. September 1720, wurde die Kapellmeisterstelle wieder offiziell besetzt und zwar durch Johann Georg Neidhard. Der Eintrag im letzten erhaltenen Rechnungsbuch <sup>6)</sup> lautet:

Der Praeceptor Weber ist gestorben im Quartal Crucis 1720.

Capellmeister Johann Georg Neidhard <sup>7)</sup> Laut Kgl. allergnädigster Verordnung vom 2. Sept. 1720

Luciae 1720 . . . . .	32 Th.
Reminiscere 1721. . . . .	32 Th.
Trinitatis 1721 . . . . .	32 Th.

Außer dem Kapellmeister sind noch angeführt der Organist Feyerabendt und <sup>2</sup> Kalkanten.

Mit dem Jahre 1720, wo die Reihe der Haushaltungsbücher aufhört, schließt meine Darstellung. Anbei folgt noch zu bequemerer Übersicht

1) Im Haushaltungsbuch steht irrtümlicherweise 1708.

2) Vgl. die Anmerkung zu S. 34.

3) Fol. 13615, S. 48 v.

4) Fol. 13617, S. 52 v.

5) Fol. 13619, S. 84.

6) Fol. 13623, S. 191.

7) Dieser Neidhard hat bekanntlich große Verdienste um die Einführung der gleichschwebend temperierten Stimmung.

eine Tabelle der von 1578—1720 im Amt gewesenen Kapellmeister und Organisten:

**Kapellmeister:**

Theod. Riccius 1578—1586.  
 Johannes Eccard 1586—1606, in der Kapelle ab 1580 als Vizekapellm.  
 Johann. Crocker 1608 bis Weihnachten 1626.  
 Joh. Stobaeus 1626—1646  
 Kaspar Kase 1646—1661  
 Joh. Sebastiani 1661—1683.  
 Joh. Joach. Witte 1683—1694  
 Georgius Raddaeus 1694—1707  
 Kapellmeisterstelle aufgehoben bis 1720.  
 Joh. Georg Neidhard ab 1720.

**Organisten:**

um 1578 Joseph Maulitz  
 Jacobus von Krahnem 1585—1620.  
 Heinricus Marcj 1620—1656  
 Joh. Vulpus 1656—1661  
 Franciscus Schade 1661—62  
 Nikol. Herlinus 1662—63  
 Christian Fischer 1663—1664  
 Samuel Bedaw 1664—1671  
 Jacob Podbielsky 1671—1679  
 Gottfried Feyerabendt von 1679 ab.

Ich möchte diese Arbeit nicht abschließen, ohne den Beamten des Staatsarchivs zu Königsberg, an der Spitze Herrn Geheimen Archivrat Dr. Joachim, den Beamten der Universitätsbibliothek daselbst, sowie dem Direktor des kgl. Hausarchivs in Charlottenburg, Herrn Geheimrat Berner, für ihr freundliches Entgegenkommen meinen besten Dank zu sagen.



## Wolfgang Schmeltzl, sein Liederbuch (1544) und das Quodlibet des XVI. Jahrhunderts

von

**Elsa Bienenfeld.**

(Wien.)

Mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich im Zusammenhang mit der eben erfundenen Kunst des Notendrucks, taucht eine ganze Reihe von Sammlungen vierstimmig gesetzter Volkslieder auf. Allenthalben werden die alten und beliebten Lieder und »Gassenhauer« zusammengelesen; Künstler und Dilettanten verarbeiten sie als Tenor im mehr oder weniger kunstvollen Satz; denn nicht für die gelehrten Musiker, betont Georg Forster, der kunstsinnige Arzt, in der vielzitierten Vorrede zu seiner dritten Sammlung (1544), sind diese Sammlungen bestimmt. »Es möchte aber einer sagen, meint er, was man an diesen läppischen Liedern getruckt hätte. Dem will ich also geantwortet haben, daß ich diese Lieder nicht den dapffern Sängern, sondern den schlechten . . . hab wollen mittheilen, denn solchen Sängern oftmals dergleichen Liedlein eins zu solcher Zeit viel mehr, dann ein köstlich Josquinisch oder eines andern berühmten Componisten Stück fürträglicher und besser zu statten kommt, wie denn, die so gebraucht, wohl wissen.«

Diese Sammlungen stellen die Haus- und Gesellschaftsmusik des 16. Jahrhunderts beim Tanz, Spiel und Trunk dar. Uns sind sie heute aus mehrfachen Gründen wertvoll. Sie geben zunächst eine deutliche Vorstellung davon, wie die weltliche, leichte Musik jener Zeit überhaupt beschaffen war; dann aber haben sich in ihnen die ursprünglichen, prachtvollen Melodien des deutschen Volkslieds erhalten; schließlich zeichnen sie textlich einen klaren Umriss der geistigen und physischen Kultur des Bürger- und Bauernstandes im sechzehnten Jahrhundert.

Im Jahre 1512 erschien die erste gedruckte Liedersammlung dieser Art. In der Zeit zwischen 1534—1550 wurde fast alljährlich mindestens eine neue Sammlung herausgegeben, auf deren Titeln die Verfasser und Sammler versichern, daß sie nur solche Liedlein aufgenommen hätten, die »bisher im Truck noch nicht erschienen« wären, eine Behauptung, die durchaus nicht zutrifft. Gesammelt wurden die Melodien und Tonsätze fast ausschließlich im südlichen Deutschland, in Frankfurt a. M., Nürnberg, Amberg, Wittenberg. Uns Österreicher muß naturgemäß eine Sammlung interessieren, die in Wien entstanden ist. Dies ist das Liederbuch

von Wolfgang Schmeltzl. Es ist mit Ausnahme einer circa um 1530,<sup>1)</sup> möglicherweise in Wien geschriebenen Handschrift, das einzige Liederbuch, das authentisch von einem Sammler herausgegeben worden, der in Wien gelebt hat.

Abgesehen von dem rein lokalen Interesse für Wien, ist diese Sammlung auch musikhistorisch von großer Bedeutung. Aus Gründen, die später zu erörtern sein werden, findet man da eine reiche Menge von Volksliedern, von Melodien, die nur hier sich erhalten haben. Auf den eminenten Wert der Sammlung für die Volksliedforschung haben Uhland, Böhme, Erk, Kade und Eitner wiederholt aufmerksam gemacht. Sie wurde fast vollständig von Eitner in der Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte: »Das deutsche Lied« I. publiziert.

Bevor Inhalt und Charakter dieses Liederbuches genauer behandelt wird, möge eine kurze Skizze die Persönlichkeit des Verfassers und die Zeit, in der er lebte, beleuchten.

Wolfgang Schmeltzl wurde als Dramatiker und fast einziger Vertreter des deutschen Schuldramas in Österreich mit Recht als Wiener Hans Sachs gepriesen. Da er das in Deutschland eifrig gepflegte Schuldrama auch nach Wien überträgt, erscheinen in ihm die Beziehungen zwischen österreichischer und deutscher Literatur vor der langen Unterbrechung noch einmal lebendig.<sup>2)</sup> Nachdem Benedictus Chelidonium, der kunstsinnige Abt des Schottenstiftes, zwanzig Jahre vorher, dem Beispiel seines Freundes, des Humanisten Konrad Celtis folgend, antikisierende Dramen in lateinischer Sprache für die Schuljugend verfaßt hatte, ließ Schmeltzl an derselben Stelle von seinen Schülern zum erstenmal deutsche Schauspiele aufführen<sup>3)</sup>. Wie die ganze damals in deutschen Stadt- und Klosterschulen blühende Schulmeisterpoesie waren sie rein didaktischer Natur;<sup>4)</sup> sie waren ein Mittelding zwischen dem gelehrten lateinischen

1) Hofbibliothek Wien. Mso. 18810, 5 Stimmhefte.

2) Vgl. Nagel und Zeidler, Österreichische Literaturgeschichte S. 573.

3) Dramatische Aufführungen antiker und eigener Werke wurden nach den Anregungen Reuchlin's von Konrad Celtis (1497—1508 in Wien) in Österreich eingeführt. Er ließ 1501 in Linz anlässlich einer Hoffestlichkeit die Komödie *Ludus Dianae* aufführen. Benedikt Chelidonium, sein Schüler aus dem Kloster St. Egid in Nürnberg, der 1518 als Abt an das Schottenkloster berufen wurde, veranstaltete mit den Schülern Aufführungen antiker Dramen und der beiden Dramen Konrad Celtis' (*Ludus Dianae* und *Rhapsodia laudis et victoriae Maximiliani*), sowie seines eigenen humanistischen Dramas *Voluptatis cum virtute disceptatio*. Vgl. Alex. von Weilen, Geschichte des Wiener Theaterwesens, Wien 1899, I, Kap. 2, S. 10. und Allg. deutsche Biographie, Artikel Celtis.

4) Über diese biblischen Schuldramen, die schon vor der Zeit der Humanisten in den bayrischen Klöstern aufgeführt wurden, um die Schüler an deutliches und öffentliches Sprechen zu gewöhnen, berichtet Lipowsky, Geschichte des Schulwesens in Bayern, München 1825, S. 159. Eine ausführliche Zusammenstellung der Schuldramen

Drama und dem deutschen, damals in Wien beliebten derben und zuchtlosen »Fastnachtfest- und Narrenspiel.« Zu Nutz und Frommen der Schottenschüler und zur Erbauung und Erheiterung der ehrsamten Bürger, zuweilen sogar des Hofes, wurden sie im Schottenkloster und im Rathaus aufgeführt. Sieben seiner Dramen haben sich erhalten<sup>1)</sup>. Eine Monographie von Franz Spengler handelt über ihren dichterischen Wert und ihre literarhistorische Bedeutung.

Populärer als durch seine Dramen und interessanter für Wien und seine Geschichte wurde Schmeltzl durch seinen treuherzigen und begeisterten »Lobspruch der Stadt Wien.«<sup>2)</sup>. Er gibt darin in der Manier Hans Sachsens eine so anschauliche Schilderung vieler Gebäude und Straßenzüge, berichtet so humorvoll über lokale Gewohnheit und stellt das bunte Leben und die noch bunteren Sitten der Wiener des 16. Jahrhunderts so ungeschminkt und handgreiflich dar, daß er damit ein wertvolles und vielzitiertes Dokument für die Geschichtsschreibung Wiens geschaffen hat.

Daß Schmeltzl nicht nur Dichter und Pädagoge, sondern auch Musiker gewesen ist, scheint bald in Vergessenheit geraten zu sein; in keinem Musiklexikon findet man seinen Namen, und den wenigsten von den Literaturhistorikern, die sich mit seiner Persönlichkeit befaßt haben, ist etwas von seiner kompositorischen Tätigkeit bekannt<sup>3)</sup>. Die biographischen

bei M i o r: Erzherzog Ferdinand's »Speculum vitae humanae«, Einleitung S. X—XXXV. Vgl. auch Liliencron, Die horazischen Metren in den Chören der deutschen Schuldramen, V. f. M. III. S. 32 ff.

1) Diese Dramen sind betitelt: »Aussendung der zwelff poten« 1542, »Hochzeit von Cana Galilei« 1543, »Christliche Comoedie vom plintgebornen Son« 1543, »David vnd Goliath« 1545, »Comoedie des verlornen Sons« Acolasti) aufgeführt 1540, gedruckt 1545, »Sammel und Saul« 1551. Das Schauspiel »Judith«, 1541 gedruckt, ist in neuerer Zeit verloren gegangen.

2) Die erste Auflage, die sich nicht erhalten hat, erschien 1547 bei Hanns Simgriener (vgl. Denis, Buchdruckergeschichte Wiens, S. 4) in Wien. Die zweite Auflage wurde 1548 veranstaltet; nach dieser machte Kuppitsch 1848 einen Neudruck. Schon früher (1824) wurde der Lobspruch von Hormayr in seinen »Geschichten und Denkwürdigkeiten Wiens«, Urkundenbuch II. Jhg. II. Bd. 2.—3. Hft. abgedruckt. Eine moderne Übertragung mit kurzer Einleitung wurde von Dr. August Silberstein, Wien 1895 veröffentlicht.

3) Die Lexica von Fétis, Gerber, Walther, Schilling, Mendel und Riemann erwähnen ihn nicht; auch nicht Lipowsky in dem 1804 erschienenen bayrischen Musikerkalender. Zeidler und Nagler l. c. besprechen seine dramatische Tätigkeit; das Liederbuch ist ihnen entgangen. Denis l. c. zählt die dramatischen und epischen Werke Schmeltzl's auf I. S. 416 ff. — Nachtrag S. 69, die sämtlich in Wien erschienen sind, vom Liederbuch erwähnt er nichts. Birlinger gibt in einem Artikel »Schmeltzl, ein Dichter aus der Oberpfalz« (erschieden im Morgenblatt zur Bayerischen Zeitung vom 23. Nov. 1865, Nr. 323) nur eine kurze Biographie und Aufzählung der dramatischen Werke. Uhland zitiert in der Geschichte zur Dichtung und Sage sowie in den »Volksliedern« zum erstenmal und sehr häufig die Schmeltzl'sche Liederammlung. Josef Maria Wagner beschreibt in dem Artikel »Österreichische

Angaben über Schmeltzl sind, wenn auch die Literatur darüber ziemlich groß ist<sup>1)</sup>, recht dürftig. Sichere Anhaltspunkte geben nur wenige Aktenstücke; da zu seiner Zeit die Einführung von Kirchenbüchern<sup>2)</sup> noch nicht obligatorisch war, fehlen gerade die wichtigsten Daten seines Lebenslaufes: Jahr und Tag seiner Geburt und seines Todes. Über die Verhältnisse, in denen er gelebt hat, über seine Tätigkeit geben die Vorreden zu seinen Werken ziemlich ausführlich Aufschluß. Aber nur, wenn man sein Bild aus dem Rahmen seiner Zeit heraus betrachtet, werden die verblichenen und verlöschten Farben wieder lebendig.

Wolfgang Schmeltzl<sup>3)</sup> stammt aus einer armen Handwerkerfamilie in Kemnat<sup>4)</sup> in der Oberpfalz. Im Lobspruch<sup>5)</sup> berichtet er von seinem Vater:

Solch redt mein vatter oft hat than,  
Ein armer frommer Handwerksman.

Daß er aus Kemnat stammt, bestätigt der Titel seines Dramas »Die Hochzeit zu Cana«, wo er sich Wolfgang Schmältzl aus Kemnat nennt. Sein Geburtsjahr ist spätestens zwischen 1500—1505 anzusetzen, da der Sohn, den er in Amberg zurückließ, in Wien 1550 eine gesetzliche legalisierte Urkunde unterschrieb, somit schon großjährig sein mußte. Über seine Jugend und Lehrzeit hat er keine Angaben gemacht. Von Kemnat ist er in das nahe Amberg gezogen, um dort das Amt eines Kantors zu versehen. Eine handschriftliche Notiz<sup>6)</sup> auf dem Titelblatt eines Exem-

Dichter des 16. Jahrh. (Serapeum, 25. Jhg. Leipzig, 1864) Nr. 18. S. 273 ff. als erster die Liedersammlung und veröffentlicht Vorrede und Inhaltsverzeichnis derselben. Im Jahresbericht des Gymnasiums zu Olmütz 1880 nennt Saliger das Liederbuch eine Sammlung österreichischer Volkslieder. Gervinns, Deutsche Dichtung II. Bd. VII.1. S. 480 ff. und Janssen, Kulturzustände des deutschen Volkes VI. Bd. II. Abt. S. 189 ff. betonen, daß dieses Liederbuch den süddeutschen Geschmack spezifisch kennzeichne.

1) Eine ausführliche Monographie hat Franz Spengler (Deutsche Dichter des 16. Jahrh.) verfaßt. Auch er verspricht sich von der Veröffentlichung des Liederbuches für die Volksliederforschung großen Gewinn. Eine Zusammenstellung der biographischen Werke über Schmeltzl bei Goedecke: Grundriß der deutschen Dichtung II. Anfl. S. 39 S. 404. (Das Liederbuch ist in der 1. Aufl. nicht angeführt.)

2) Die Einführung derselben wurde erst durch das Tridentiner Konzil (1542—1563) gefordert.

3) Der Name findet sich in verschiedenen Schreibungen; am häufigsten Schmeltzl, auch Schmeltzel, Schmältzl, sogar Schmöltzl. Nähere Angaben darüber vgl. Spengler l. c. S. 3, Anm. 1.

4) Die Kemnater Urkunden befinden sich nach Österley, Wegweiser durch die Literatur der Urkundensammlungen I. S. 297 im Kreisarchiv Amberg; die Codices derselben (I, S. 97 aus dem 15.—16. Jahrh. sind im Münchener Reichs-Kriegsarchiv. Eine Anfrage daselbst blieb resultatlos.

5) V. 25 f.

6) Zuerst von Crecelius, der sie fand, in Weller's Annalen II. S. 277 f., veröffentlicht, dann in M. f. M. 1881. S. 164.

plars des »christlichen und gewaltigen Zugs ins Hungerland«<sup>1)</sup> enthält die Bemerkung (von einer gleichzeitigen Hand, sagt Crecelius): »Dieser Wolfgang Schmeltzl ist zu Amberg Cantor gewest, hat ein erlich ehelich Weib und Kindle gehabt, ist aber davon ins Österreich gezogen, seiner Hausfrau verlaugnet und ein papistisch Pfaff geworden«<sup>2)</sup>. Die Reformation ist aber in Amberg erst 1538 eingeführt worden<sup>3)</sup>. Um diese Zeit war Schmeltzl schon in Wien, nachdem er einige Jahre auf Reisen

1) Der vollständige Titel lautet: »Der Christlich und gewaltig Zug in das Hungerland zu Ehren des durchlauchtigsten Fürsten Ferdinand Ertzhertzogen zu Osterreich, beschriben durch Wolfgang Schmältzl, Pfarrherrn bey Sant Lorentzen auff dem Steinfeld MDL VI«.

2) Schon Raupach, der diese Notiz nicht gekannt hat, setzt den ihm verdächtigen Schmeltzl in seine Presbyterologia 1737 S. 160). Seine Vermutung gründet sich auf ein sehr schwaches Argument; er meint nämlich: Dieser Mann ließ im gedachten Jahre (nämlich 1556) ein Gedicht drucken mit der Aufschrift: »Der Christlich und gewaltig Zug ins Hungerland«, in welchem er bei Beschreibung des Feldzuges des Erzherzogs Ferdinand gegen die Türken unter anderm mit diesen Worten gedenkt:

Das Evangeli ward auch klar  
Im Leger predigt offenbar —

Sollte man nicht mit Recht schließen können, deduziert Raupach aus diesen Versen, daß der Verfasser ein evangelischer Pfarrer gewesen sei? Die Stelle ist hier aus allem Zusammenhang gerissen. Liest man die Stelle im ganzen, findet man gerade das Gegenteil bewiesen. Erzherzog Ferdinand gedenkt nämlich der Verwundeten und

•Ließ sie verbinden fleissiglich  
wie dann mit Angen gesehen ich.  
Das Evangeli ward auch klar  
Im Leger predigt offenbar  
der hochgeleert und würdig Herr  
Anthony Miglitz Magister  
In Prag derzeit Spittelmeister  
des Teutschen Ordens Obrister  
mit rotem Stern in allem land  
war der Durchläuchtigkeit Praedicant.

3) In einer Chronik der Stadt Amberg, die 1559 von dem damaligen Bürgermeister Michael Schwaiger (1514—1589) verfaßt und 1564 zu Wittenberg von Lorentz Schwenkh gedruckt wurde (eine mit Anmerkungen versehene Nenausgabe veröffentlichte Lipowsky 1818 in München) betont der Chronist, daß die Religion in dieser Stadt immer hoch und heilig gehalten worden sei. Als die bayerischen Herzöge mit Erzherzog Ferdinand von Österreich am 16. Juni 1524 zu Regensburg vgl. Riedl, Reg. episc. Bamb. II, p. 1128, 1141, 1148, 1195) ein Bündnis schlossen, um Luther's Lehre auszurotten, erließen auch der Churfürst von der Pfalz Ludwig IV. und sein Bruder Friedrich, der in Amberg Stadthalter war, ein Edikt gegen die Reformation; das war aber für Amberg nur ein Prävenire. Denn erst 12 Jahre später erbat sich der Stadtmagistrat von Luther und Melanchthon einen protestantischen Prediger. Der erste protestantische Gottesdienst wurde 1538 von Magister Andreas Hügel in der Spitalkirche, der ältesten, schon vor 1326 gegründeten Amberger Kirche, abgehalten. Erst 1543 wurde nach hartnäckigen Kämpfen der Stadt Amberg und ihrer Nachbarstädte der Widerstand der churfürstlichen Regierung besiegt und alle Kirchen reformiert.

zugebracht hatte. Seine Stelle in Amberg war von der kirchlichen und städtischen Behörde abhängig. Da er sie zu einer Zeit innehatte, wo Amberg, wenigstens von amtswegen, noch nicht reformiert war, und seine Konfession dieser Stellung wegen sicher keine andere gewesen ist, als die von der Obrigkeit anerkannte, so kann man wohl annehmen, daß Schmeltzl auch damals katholischer Konfession gewesen ist. Die erwähnte Notiz ist jedenfalls kurze Zeit nach dem Erscheinen des Werkchens, also um 1560, hineingeschrieben worden. Um diese Zeit war Amberg allerdings streng protestantisch<sup>1)</sup>; die Bemerkung daher damals vom Standpunkt eines Zeitgenossen leicht begreiflich.

*Kantoren*<sup>2)</sup> oder *Psalmisten* waren bei der alten Kirche diejenigen, welche bei dem Rezitieren der Psalmen den Anfang machten. Sie gehörten mit zu den *Clerici*. Anfangs wurde dieses Amt einem Kleriker übertragen, der die niederen Weihen hatte. Später wurde jedem Priester das Recht gegeben, einen Kantor ohne Vorwissen des Bischofs zu bestellen<sup>3)</sup>. Dadurch ist es dann gekommen, daß zu Kantoren Männer ernannt wurden, die gar nicht ordiniert waren. Nach der Einführung des kanonischen Lebens hieß nun *Cantor episcopus* oder *Rector chori* insbesondere derjenige unter den Canonici, welcher den jungen Sängern und Geistlichen Unterricht im Chorgesang erteilte, den Gesang während des Gottesdienstes leitete und die Psalmen und Hymnen anstimmte. Nach der Auflösung des gemeinschaftlichen Lebens unter den Canonici und der sich daranschließenden Teilung der Stiftseinkünfte wurde auch mit der Domkantorei eine ansehnliche Präbende verbunden. Infolgedessen versah der Domkantor seine Stelle nicht mehr selbst, sondern es wurden oft zwei oder auch mehrere Substituten angestellt, die *Succentoren* hießen<sup>4)</sup>.

Als aber neben den Klosterschulen auch Pfarrschulen entstanden, die aus der sehr alten Verpflichtung der Pfarrer zur Unterhaltung von Schulen<sup>5)</sup> hervorgegangen waren, und die als eigentlichen Zweck die Heranbildung von Sängern und Meßgehilfen, daneben den Unterricht im Lesen, Schreiben und den Anfangsgründen der lateinischen Sprache

1. Erst 1625 schickte Maximilian I. von Bayern, nachdem er den Kurfürsten Friedrich I. von der Pfalz in der Schlacht am weißen Berge geschlagen hatte, die Jesuiten nach Amberg, die dort den katholischen Gottesdienst wieder einführten und der Pfarradministration bis 1629 vorstanden. Nach ihrer Entfernung haben bis zur Einsetzung des ersten Pfarrers (1630) zwei Stadtkooperatoren, von denen der eine Johann Schmeltzle hieß, die Administration versehen.

2. Vgl. Dr. T. Aschbach, Allgemeines Kirchenlexikon, Frankfurt 1546.

3. Vgl. Benedict XIV. de synodo dioces. lib. VIII. cap. IX—VII. VIII.

4. Heute wird in den Stiften für den Unterricht im Kirchengesang nötigenfalls durch Zuziehung weltlicher Lehrer gesorgt.

5. Synode zu Vaison 529.

verfolgten, wurden den Lehrern an solchen Anstalten Gehilfen beigegeben, die ebenfalls Kantoren genannt wurden<sup>1)</sup>. Ähnlich waren die Stadtschulen eingerichtet, über deren Bestand Urkunden schon aus dem 13. Jahrhundert vorliegen; immer hatten die Pfarrer die Oberaufsicht über dieselben. Über die Pflichten der Kantoren an den Schulen gibt eine Schulordnung der Stadt Braunschweig von 1528<sup>2)</sup> Aufschluß. Dasselbst heißt es:

»Van den cantores in den scholen: De beyden cantores in den beyden scholen (Martini Catharinae und Egidi) scholen na bevehle unde willen öres rectoris schölarbid dohn gelick den andern gesellen. Dar över is öre sunderge ampt, dat se allen kyndern gröt unde kleyne, gelert und ungelert, singen leren, gemeynen sanck düdesch unde latinisch. Dorto ock in figurativis, nicht alleyn na gewänheit, sunder ock mit der tidt künstlick, dat de kyndere leren vorstän de voces, claves unde wat mehr höret solker musica, dat se leren vaste singen . . . . . Me wert hyr wol stedes vinden gesellen, de deme cantor helpen singen tenor, bass, alt. So schal sick der cantor in jewilicker schole anrichten eyne cantoreye, dat he kan singen in figurativis to etlicken tiden in der Kerken, der sine schole is, unde ock to tiden in den andern kerken. . . . ., so de praedicatores unde dat volck in den andern Kerken sulks gerne will hebben.

Two cantica, edder tome högesten dre, in figurativis up eyne mäl to singen, is genöck neven den orgelen, dat me des nicht möde werde unde unclicket anrichte. Wente andere lēde, latinisch edder düdesch, nach gelegenhait der tidt, müt me ock singen.

Dar to schal he erwelen dre edder vehr gūde jungen, de em den sank vaste konen holden, overs alle andere jūngen, de öreme caspele scholen mit singen. So etlicke ungeschickede stimmen hebben, de kan me wol begeren, dat se metich singen, unde hören na den andern. Sus scholen in der schole alle kyndere unde jungen singen lernen<sup>3)</sup>.

In der Amberger Chronik wird auch von solch einer »Lateinischen Schuel« »deren Angestellte ein ehrbar Rat besoldete«, berichtet<sup>4)</sup>. Regiert wurde diese Schule, wie der Chronist angibt, von einem Schulmeister, dem als Gehilfen jederzeit ein »Cantor supremus, medius und

1) Vgl. Koldewey, Geschichte des Schulwesens in Braunschweig, Monumenta paedagogica VIII, S. 27.

2) Ebenda, S. 34 ff.

3) Diese Kantoren, auch *Cantori a libro* genannt, hatten die nötigen Kenntnisse, um selbst Mensuralmusik zu komponieren; sie waren, sagt Kiesewetter (Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges 1841, S. 12 f.), was man kurzweg Doktoren des Kontrapunkts nennen könnte, im Gegensatz zu den *Cantori a liuti*, deren Kunst in Gesang und Lautenspiel sich nur nach dem Gehör fortpflanzte, und die mit der Schwierigkeit der Mensur, Ligaturen und Proportion nicht vertraut waren.

4) Schwaiger, l. c. S. 18 f. Da in Amberg ein Dominikaner- und ein Franziskanerkloster existierte, mochten daselbst auch Klosterschulen bestanden haben. Indessen wird davon in der Chronik nichts erwähnt.

infimus, so Magister oder Baccalaurei sind, und außerdem drey Locaten und zween Magistri Diaconi beigegeben waren. Die Stelle eines solchen Kantors hat Schmeltzl in Amberg bekleidet. In Einklang damit steht seine spätere Anstellung als Schulmeister bei den Schotten in Wien einerseits und andererseits seine musikalische Tätigkeit.

In Amberg hatte sich in jener Zeit vermutlich ein Kreis von Musikdilettanten gebildet<sup>1)</sup>, dem sich jedenfalls Georg Forster<sup>2)</sup> und Kaspar Othmayr<sup>3)</sup>, beide gebürtige Amberger, angeschlossen haben.

Die oben erwähnte Notiz sagt, daß Schmeltzl verheiratet gewesen sei. Die Ehe ist nicht glücklich gewesen; er sucht die Schuld auf die Ehegattin zu schieben; in der Vorrede zur »Hochzeit von Cana«, in der er den ehelichen Stand preist<sup>4)</sup>, erinnert er sich seiner eigenen Schicksale: »... wo es aber vnchristlich angefangen und böselich zugeth, nemlich daß Gott dem Man (wie ich nun lange zeit von meiner sünd wegen, wol erfahren) ein gottlos, vnzüchtigs vnd vgehorsams weib vnd widerumb dem weib nit ein vernünftig man, sondern ein vnverständigen groben Tyrannen zuschicket / so sollen sie gedult tragen / Gott um Besserung bitten ....« usw.

Er hat indessen sein Schicksal nicht so ergebungsvoll getragen<sup>5)</sup>,

1) Vgl. Spengler l. c. S. 85.

2) Georg Forster, ein gebürtiger Amberger, wahrscheinlich der Sohn des Amberger Bürgermeisters Hanns Forster, der von 1489—1522 der Gemeinde vorstand (vgl. Schwaiger, l. c. Tabelle der Bürgermeister, hielt sich bis 1534 in Amberg auf (vgl. Eitner, M. f. M. I, S. 3 ff.). Auch später hat er sich wiederholt dort aufgehalten, denn der zweite Teil der Liedersammlung 1540, sowie die Selectio Mottetorum 1541 sind in Amberg verfaßt. Auch erwähnt Forster in der Vorrede zum vierten Teil (2. Ausgabe), daß er »verschiedener jar, seiner geschefften halber zu Amberg gewesen sei«.

3) Geboren 1515, studierte mit Forster gemeinschaftlich in Wittenberg (vgl. Forster's Vorrede zur 3. Sammlung). 1545 erscheint er als Rektor der Klosterschule in Heilbronn, † 1563 zu Nürnberg, vgl. M. f. M. 26. S. 115.

4) Dies ist übrigens mit ein Grund, warum ihn Denis (Buchdruckergeschichte Wiens I, S. 409) für protestantisch hält; »daß er aber seine Schulkinder so eifrig die Ehe predigen läßt, dürfte die Vermutung bestätigen, die ich vorhin von ihm geäußert habe«.

5) Auch im Lobspruch (Nr. 278—290) findet sich diesbezüglich eine Andeutung. Er erzählt, wie er am Rotenturm vorüberkommt. Hier wird er auf den dahängenden Pachen (eine Speckschwarte) aufmerksam gemacht. Nach der Tradition sollen einst die Frauen der Stadt eine solche Herrschaft über ihre Männer ausgeübt haben, daß um die Mitte des 15. Jahrh. der Stadtrat sich veranlaßt sah, eine Speckseite an dem Turm aufzuhängen, mit dem Bedeuten, daß jeder Ehemann sich dieselbe holen und heimtragen könne, der sich bewußt sei, Herr im Hause zu sein; es habe sich aber niemand gefunden (Realis, Geschichte, Sagen und Merkwürdigkeiten der Stadt Wien, 1841, S. 47). Der Pachen verschwand erst 1781 und wurde später in Holz nachgemacht (G. A. Schimmer, in Mone's Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit II. Bd. 1855, S. 67). Auch Schmeltzl ruft, eingedenk der häuslichen Erlebnisse, aus, als man ihn auffordert, den Pachen herabzuholen:

»Nain, nain er ist mir z' schwer  
Eh ich mein Weib erzürnen wolt  
Ich lieff eh weiter denn ich solt«.



sondern verläßt Weib und Kind, geht zunächst, wie er im Lobspruch erzählt auf Reisen, wo er »die Reichstet im Römischen Reich vleissig besichtet«, nm schließlich in Wien eine zweite Heimat zu finden.

Er erzählt nicht, welche Städte er während seiner Wanderfahrt besucht hat. Sicher ist er schon während seines Amberger Aufenthaltes häufig in das nahe Nürnberg gekommen, denn ihm lebte dort »ein naher Verwandter und sonder Freund«, der Buchdrucker Johann Petreius<sup>1)</sup>, derselbe, auf dessen Veranlassung er später das Liederbuch herausgab. Dort knüpfte er wohl zum größten Teil jene Beziehungen an, die ihn in das Schottenkloster nach Wien führen sollten. In enger Verbindung mit dem Wiener Stift stand das Nürnberger Benediktinerkloster St. Egid<sup>2)</sup>, zu dem Schmeltzl als Kantor und *vir litterarum* gewiß Zutritt hatte. Die Schule von St. Egid war das Muster für die Einrichtung der Wiener Schottenschule gewesen<sup>3)</sup>. Zwei Konventualen, Johann Krembnitzer und Benedictus Chelidonium, beide in wissenschaftlicher und künstlerischer Beziehung ausgezeichnete Männer, die schon in St. Egid als eifrige Rivalen bekannt waren, sind von dort als Äbte an das Wiener Schottenkloster berufen worden. Das Stift wurde 1528<sup>4)</sup> aufgelöst; eine

1) Petreius war 1497 in Langendorf bei Hammelburg (Franken, gehören und dürfte mit der Buchdruckerfamilie Petri in Basel verwandt gewesen sein. Nachdem er in Wittenberg zum Magister artium promoviert worden war, ließ er sich 1524 als Nachfolger Koberger's in Nürnberg als Buchdrucker nieder. Er druckte viele deutsche, lateinische und griechische Bücher. Sein Druckerzeichen ist ein zweischneidiges, nach oben gerichtetes Schwert, von Flammen umgeben. Er starb, hochangesehen und als Besitzer eines eigenen Hauses im März 1550 (vgl. Allgemeine deutsche Biographie, Artikel von Pallmann, und Will-Nopitsch, Nürnberger Gelehrtenlexikon VII (III) S. 124, dgl. Panzer, Annales typ. VII, 466—183 und XI 470—307). Von weltlichen Musikdrucken erschienen in seiner Offizin die beiden ersten Teile von Forster's Sammlung (1. Ausgabe) 1538—1540, »Trium vocum cantiones centum a praestantissimis diversarum nationum ac linguarum musicis compositae« 1541, und Schmeltzl's Liederbuch. (Eine Zusammenstellung sämtlicher Musikdrucke bei Anton Schmid, Ottaviano Petrucci S. 183 ff.) Auf die Verwandtschaft mit Petreius weist Schmeltzl in der Vorrede zum Liederbuch hin.

2) Auch dieses Kloster wurde 1140 von den Schotten gestiftet; am 18. Februar 1418 wurde es von deutschen Benediktinern bezogen, vgl. P. Gabriel Bucelin jun. O. S. B. in Einsiedeln, »Übersicht der Mönchsabteien des Benediktinerordens in Österreich, Deutschland und der Schweiz« in der archival. Zeitschrift, Neue Folge II. Bd. S. 188 ff.

3) Die Schule im Schottenkloster war den Schulen in den bayrischen Klöstern St. Jakob, St. Emmeran in Regensburg, St. Egid in Nürnberg ähnlich und nachgebildet. Vgl. Dr. Anton Mayer, Die Schulen Wiens in der Abhandlung: »Das Volksleben, Gebräuche und Sitten in Wien XI—XIII Jahrh.« in Geschichte der Stadt Wien I. Jhg. I. Bd. 1897, S. 486.

4) Der letzte Abt wurde apostasiert und das Kloster am 12. Juli vom Magistrat aufgelöst. Bucelin l. c.

neue Heimat für die ausziehenden Konventbrüder bot sicher auch das Wiener Stift. —

Im Lobspruch erwähnt Schmeltzl, daß er sich in Leipzig aufgehalten habe; als sein Landmann Casper Weidenlich ihn in Wien begrüßt, erinnert er sich seiner mit den Worten:

»Denck wol dass ich euch gsehen hab  
In Leipzig und in andern stetten«<sup>1)</sup>.

Schon Spengler konstatiert, es sei daraus nicht zu folgern, daß Schmeltzl, wie Hormayr meinte<sup>2)</sup>, in Leipzig studiert habe; Schmeltzl gibt im Gegenteil in der Vorrede zur »Judith«<sup>3)</sup> (1542) an, daß er zu Wien »die vergangenen Jahr in studio gestanden«<sup>4)</sup>.

Bevor er aber nach Wien kam, hatte er schon viele Städte besucht. Er bekennt selbst im Lobspruch, daß er sich nur dort habe niederlassen wollen, wo er Bekannte und Freunde hatte<sup>5)</sup>. Landsleute dürfte er nun in Wien in großer Anzahl getroffen haben. Der Zuzug aus Bayern nach Wien war gerade damals besonders stark, namentlich seit die bayrischen Herzöge ihren Untertanen verboten hatten, außer den Schulen Frankreichs und Italiens eine andere Schule zu besuchen, als die von Wien; denn sie fürchteten, die Irrlehren eines Hus und Wicleff könnten auch in Bayern eindringen<sup>6)</sup>. Das Beispiel hatte schon Herzog Ernst von Bayern gegeben, der unter der Führung seines Präceptors Aventin seine Studien in Wien vollendete<sup>7)</sup>. Es haben die Bayern, angezogen

1) V. 216.

2) Hormayr l. c. IV, S. 233 behauptet: das größte Lob für Ferdinands hausväterliche Regierung ist der 1548 gedichtete Lobspruch W. Schmeltzl's, »wie ein auf des deutschen Nordens, insonderheit auf Leipzigs Schule gebildeter, auf gnt Glück in die Welt hinauswandernder Jüngling es sich bedachte«.

3) Nach Spengler S. 2; die Inhaltsangabe des Dramas bei Spengler S. 42. Jetzt ist das Drama nicht mehr erhalten. In der Vorrede zu der Komödie »des verlorenen Sons« bedankt sich Schmeltzl für die besonders prächtige Aufführung der »Judith« im Kloster Göttweih durch Abt Leopold Ruber.

4) Spengler l. c.

5)

»Het achtung, ob ich findt  
ein ort da ich mich neren kundt.  
Es sach mich wol nit übel an  
Manch gwaltig stat, gelerten man  
und trefflich Policy ich fandt.  
dieweil ich aber unbekannt  
Nit bleiben mocht an diesem ort.« V. 29—35.

6) Vgl. Lipowsky l. c. S. 126.

7) Nachdem Herzog Albrecht IV. 1508 gestorben war, wurde sein Sohn Wilhelm, der Neffe Kaiser Maximilian I., unter der Vormundschaft seines Oheims Herzog Wolfgang erzogen, während dessen jüngere Brüder Ludwig und Ernst, der nachmalige Bischof von Passau, von Aventin (dem Verfasser der musica rudimenta 1516; erzogen wurden. Unter der Führung Aventin's bereiste Herzog Ernst Italien vorzüglich die

durch den weitverbreiteten Ruf der Wiener Universität (»die nechst nach Paris wird sie zelt.«)<sup>1)</sup> hier sogar eine eigene Bursa gebildet, über deren Bestand zur Zeit seines Aufenthaltes auch Schmeltzl berichtet<sup>2)</sup>.

Der Verleger, an den sich Schmeltzl wandte und bei dem fast alle seine Werke gedruckt sind, war der Buchdrucker Syngriener<sup>3)</sup>. Er war auch aus Bayern eingewandert und zwar aus Öttingen, einem Orte nicht fern von Amberg und Nürnberg. Dies läßt eine frühere Bekanntschaft, zumindestens aber eine Empfehlung durch einen Freund vermuten. So dürfte er auch an den damaligen Rektor der Bürgerschule von St. Stephan, Georg Ratzenberger<sup>4)</sup>, der bei der Besetzung der Lehrerstellen auch an den andern Schulen Wiens den größten Einfluß hatte, empfohlen worden sein; denn auch der kam aus Bayern.

Das Schottenkloster<sup>5)</sup>, an das Schmeltzl jedenfalls durch seinen Verwandten Hans Fragner<sup>6)</sup>, Sekretär und Grundsreiber des Benediktinerstiftes Göttweih empfohlen wurde, scheint gerade in jener Zeit von bayrischen Landsleuten gern aufgesucht worden zu sein. So ist aus den Chroniken des Klosters ersichtlich, daß in der Zeit zwischen 1501 bis

Universitäten zu Rom und Pavia) und hielt sich um 1515 lange Zeit Studien halber in Wien auf, wo er auch im Schottenstift ein häufiger Gast war (s. w. n.) vgl. Dr. Friedrich Schmitt, Geschichte der Erziehung der bayrischen Wittelsbacher; Monumenta Germ. Paedag. XIV. Bd. 1892, S. 28 ff.

1) Lobspr. V. 450.

2) Lobspr. V. 554—557:

» — — Die Universität  
ist getaylet in vier Nation  
In Österreichisch, Bayerisch,  
Hungerisch und Saxonisch.«

3) Hans Syngriener oder Siengriener der Alt, wohl nicht genau der Zeit, aber doch der Bedeutung nach der zweitälteste Buchdrucker Wiens, war in Alt-Ötting geboren; er kam früh nach Wien und stand hier seiner Buchdruckerei 1510—46 vor. Von Schmeltzl's Werken sind sämtliche mit Ausnahme der zwei letzten in seinem Verlag erschienen.

4) Aus Rasp oder Raeb (Raeb) in Bayern gebürtig, stand er an der Spitze der Rektoren von St. Stephan, deren bedeutendster er war. Seine Tätigkeit daselbst beginnt 1501. Er starb im Mai 1537 (vgl. auch die Liste der Schulmeister zu St. Stephan), Camesina, Die Maria Magdalenenkapelle am Stephansfreithof; in den Mitteilungen und Berichten des Altertumsvereins Bd. XI, S. 237 f.

5) Es wurde von schottischen Benediktinern, die Heinrich Jasomirgott 1155 ins Land gerufen hatte, gestiftet. Sie erbauten Kloster und Kirche auf einem ungefähr 400 Schritt von der Stadtmaner entfernten Platz, dem sogenannten Steinfeld. Das alte Haus, es brannte ab, stand nicht ganz an der heutigen Stelle, die Kirche dort, wo heute das Haus Nr. 7 steht (vgl. Kisch, die alten Straßen und Plätze Wiens, S. 201). 1418 verließen die Schotten das Kloster, an ihre Stelle kamen deutsche Benediktiner. Darüber Hauswirth, Fontes rerum Austriacarum 2. Abt. Bd. 18. S. 559, und Hauswirth, Geschichte des Schottenstiftes S. 25.

6) Vgl. die Vorrede zur »Comodie des verlorenen Sons« 1545.

1641 nicht weniger als sechs Äbte bairischer Herkunft waren<sup>1)</sup>, unter diesen Wolfgang Traunsteiner, der eben damals regierte, als Schmeltzl am Stift tätig war. Sein Nachfolger im Amt, Johann Schretel war sogar aus Kemnat, dem Heimatsort Schmeltzl's gebürtig.

Was aber den Amberger Kantor hauptsächlich nach Wien gezogen hat, war, wie er selbst gesteht, die musikfrohe Atmosphäre unserer Stadt:

»Ich lob dies ort für ander land!  
Hie seind vil Sönger, saytenspil,  
Allerley gsellschaft, frewden vil.  
Mehr Musicos und Instrument  
Findt man gewisslich an khainem end<sup>2)</sup>.«

Über die Musikpflege in Wien stammen aus dem Zeitalter Maximilian I. verbürgte Nachrichten. Mit Heinrich Isaac, der 1490 als *Symphonista* der neu eingerichteten Hofkapelle nach Wien berufen wurde, begiunt eine Reihe von Namen berühmter Musiker<sup>3)</sup>, vorzüglich der Meister der musikalischen Kleinkunst, wie Ambros sie charakterisiert, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Wien gewirkt oder hier wenigstens längere Zeit sich aufgehalten haben.

Als reproduzierende Organe der kirchlichen und auch der weltlichen Kunstmusik kamen vorzugsweise die Kantoreien in Betracht. Über die Einrichtung der bedeutendsten unter ihnen, der Stadtkantorei bei St.

1) Johann Krembnitzer (1501—1518) und Benedictus Chelidonium (1518—1521) kamen aus St. Egyd in Nürnberg; Wolfgang Traunsteiner »aus edlem bayrischen Geschlecht« (1541—1562), Johann Schretel »aus Kemnat« (1562—1583), Georg I. aus dem edlen Hause der Strigel zu Lauingen in Bayern (1583—1808, Johann X. Walterfinger aus Stift Weltenburg in Bayern (1629—1641) vgl. Sebastian Brunner, Benediktinerbuch S. 397 ff.

2) Lobspruch 1529 ff.

3) Der Mittelpunkt des musikalischen Wien war im zweiten Jahrzehnt der kunstliebende Bischof Georg von Slatkonja (geb. 1456 zu Krain, gest. 1522) nach Versicherung Cuspinian's einer der größten Tonkünstler seiner Zeit. Als Schüler Isaak's war schon als 8jähriger Knabe Ludwig Senfl nach Wien gekommen (1493, wo er bis 1519 bleibt. Paminger lebte von 1513—1516 in Wien (s. w. u.). Als erster Kapellmeister wird 1543—1545 Arnold v. Bruck verzeichnet (s. Köchel, Kaiserl. Hofkapelle in Wien). Hofheimer, der wohl nicht dauernd in Wien gelebt hat, kam häufig hierher. Zu dessen Schülern zählt Luscinius den Wolfgang Greffinger (vgl. M. f. M. 25, S. 2). Der Humanist Petrus Tritonius Athesinus bringt die Notiz, daß Meister Wolfgang Greffinger aus Krems an der Wiener Universität die Grundregeln der Musik lehrte (M. f. M. 36, S. 31). Auch Stephan Mahu soll Sänger in der Kapelle Erzherzog Ferdinands gewesen sein. Über Jaques Waet und Jacob v. Buys vgl. Köchel S. 117 u. 106.

Stephan<sup>1)</sup>, existieren authentische Nachrichten aus dem Jahre 1460<sup>2)</sup> und 1571<sup>3)</sup>, also gerade aus der Zeit, die hier in Frage kommt.

Die Knaben wurden in der Schule<sup>4)</sup> selbst auch im Gesang unterrichtet. »Ein cantor oder sein subcantor sollen an allen Tagen in der zwelften stund in die schuel kommen und mit jm pringen püchel vnd an die Tafel Notirn die Respons, Ymnos, sequenzen, Benedicien und anderen cantum ühersingen zu hochzeitlichen zeiten nach gescheft und willen eines Rectors derselben schuel«<sup>5)</sup>. Neben den Schulen hestanden, eng mit mit ihnen verbunden, aber doch unabhängig von ihnen, die Kantoreien. Sie wurden geleitet vom Kantor, dem ein Sukkantor zur Seite stand. Beide sollen an »allen Sonntagen und auch andern hohen festen und feyertagen jederzeit eigener Person heim figurent erscheinen«<sup>6)</sup>. Im Laufe des 16. Jahrhunderts haben sich die Aufgaben des Kantors immer mehr auf die Leitung der Kantorei beschränkt, denn es werden nun als Leiter des Gesangsunterrichts in den Schulen die *Praeceptores* angeführt, der *Praeceptor in litteris* (wahrscheinlich für die Theorie, wie sie im Quadrivium gelehrt wurde) und der *Praeceptor in musicis*. Beide waren verpflichtet, neben den andern »capeln singern« im Chor der Kantorei mitzusingen. Die besten Sänger unter den Schulknaben wurden unter die Kapellsänger eingereiht, »welch Knaben aber der Cantor haben wollte auf dem cor«, die durfte er nur im Einverständnis mit den Eltern wählen, so daß kein Schüler gegen deren Willen zu den strengeren Übungen hegezogen werden konnte. Die Zahl der Sänger in der Kantorei »zu jeder stimb, als dem Bass, Tenor, Alt und Discant, betrug nit mer als drey (darunter auch die zween Praeceptores verstanden), so daß im ganzen »nit mer dann 12—13 Knaben<sup>7)</sup> gehalten

1) Die Stadtkantorei ging aus der Maria-Magdalenenkapelle am Stephansfreithof hervor, diese stand in Verbindung mit der Bürgerschule, deren Entstehung laut Urkunde in die Regierungszeit Friedrich's II. 1237 fällt. Im Jahre 1441 erscheint die Stadtkantorei von allen bürgerlichen Lasten frei. Als sie 1663 neu erbaut wurde, erhielt der damalige Kapellmeister, Wolfgang Ebner, den Titel eines kaiserlichen Kammerorganisten (vgl. Camesina I. c. S. 276 und 290).

2) Das Eisenbuch pag. 149 (abgedruckt bei Camesina I. c. S. 290; vgl. auch Dr. Anton Mayer I. c. S. 358).

3) Instruktion und Ordnung »wie es hinfüran in Gemayner Stadt Wienn Cantorey bey Sannnd Steffans Thumbkirchen gehalten werden solle« (gegeben am 15. XII. 1571 durch den Stadtrat) vollständig abgedruckt bei Camesina I. c. S. 238 ff.

4) Außer der Schule bei St. Stephan wird der Bestand von Schulen bei St. Michael und bei den Schotten bestätigt, vgl. A. Mayer I. c.

5) Aus der Bestellung von 1460, gegeben vom Bürgermeister und Rat der Stadt Wien.

6) Kantoreiordnung 1571 § 2.

7) Diesen wurde dafür in der Kantorei freie Wohnung und Kost gewährt, ohne daß sie indessen den Unterricht in der Schule versäumen durften, I. c. § 9.

werden sollten<sup>1)</sup>. Dazu wurden zur Unterstützung, wenn sie »zu dem gsang Schlachn und Blasen« benötigten, »der Organist und Stadthürmer vnd seine gesellen (jederzeit mit iren instrumenten)« herangezogen<sup>2)</sup>. — Der Kantor »soll jeden Sonntag vnd andre hohe fest jedesmal eine besonder Amt vnd zu Abends nach dem Salve ein mutheten vnd figuriet gesang aufführen lassen«<sup>3)</sup>. Die »Capelnsinger« wurden dann auch zu privaten Veranstaltungen, meistens zu Hochzeiten vom Rektor resp. Kantor ausgebeten, wo sie dann unter Leitung des Praeceptors in musicis aufzusingen hatten<sup>4)</sup>. Sie bildeten also gewissermaßen ein ständiges Orchester, das sowohl für die Aufführungen ernster, kirchlicher Musik, als auch der weltlichen Unterhaltungsmusik (vorzugsweise der vokalen Tanzmusik) dienen mußte. Für die Praeceptores erwuchs aus dieser Tätigkeit ein gutes Geschäft. Es scheint aber, daß bei solchen Gelegenheiten auf die Jugend wenig Rücksicht genommen wurde und die Schüler »ungebürlich lang aufgehalten wurden«, so daß durch die Schulordnung 1571 den Praeceptoribus ausdrücklich verboten wurde, die Knaben allzu oft mitzunehmen und ihnen bei den Gelagen Wein zu geben<sup>5)</sup>.

Über die Einrichtung der Schulen in dieser Zeit gibt eine Schulordnung aus dem Jahr 1558<sup>6)</sup> Auskunft. Die Schule besteht aus fünf Klassen: an der Spitze der Schule steht der Schulmeister, in der St. Stephans-Bürgerschule Rektor genannt. Ihm stand ein Lehrkörper, die Kollegiaten, zur Seite. Diese bestanden aus den gelehrten Baccalaureen (die eine bestimmte Zeit als Volontäre tätig sein mußten) und den bereits besoldeten Kollaboratoren. Das Amt eines Praeceptors (*in litteris* und *in musicis*) konnte dem Rang nach mit der Stellung eines Baccalaureus oder eines Kollaborators zusammenfallen. Die Kollegiaten wurden durch Bürgermeister und Rat, aber »alweg mit des Rectoris oder Schulmeisters Vorwissen angenommen und beurlaubt«.

Dem Rektor der St. Stephansbürgerschule stand die Oberaufsicht und Kontrolle über die Praeceptores und Schulmeister »in den Particularschulen allhie in der Stadt allenthalben« zu. Bei ihrer Aufnahme hatte

1) Über die Besoldung und den Unterhalt des Kantors, des Subkantors und der Praeceptores siehe den l. c. der Instruktion beigegebenen Anhang: »volgt hernach des Cantors und seiner Cantorey-Singer Besoldung«.

2) l. c. § 4: es wird ausdrücklich angeführt, daß diese Instrumentalisten jederzeit dann dabei sein sollen, »wann man in der Cantorey einen freimnden oder neuen Gesang übersingen soll«.

3) l. c. § 11.

4) l. c. § 6.

5) In §§ 5 u. 6 sind die Modalitäten, unter welchen die Knaben mitsingen durften, angegeben.

6) Schulordnung von Klainschnitz, der 1558—1568 Rektor der St. Stephansschule war. vgl. Camesina l. c.: die Bürgerschule S. 276.

er sein Gutachten abzugeben. So hatten noch 1558 und 1561 die Stadt-schulen von St Michael und zu den Schotten »der alten Bestimmung gemäß« unter dem Rektor der Stephansschule gestanden<sup>1)</sup>.

Über die Entwicklung der Schottenschule und ihrer Kantorei läßt sich folgendes zusammenfassen: Eine interne Klosterschule hatte schon von altersher, wahrscheinlich schon seit der Gründung des Klosters bestanden<sup>2)</sup>. Der Unterricht im Kirchengesang durch einen Priester an junge Genossen des Klosters, die bereits ein einfaches Klostergelübde abgelegt hatten (*pueri oblati*), bildete neben der Grammatik, Rhetorik und Dialektik den Gegenstand dieser innern oder Konventschule<sup>3)</sup>. Urkundlich nachgewiesen erscheint sie erst seit 1310, wo es in einer Verordnung betreffs des Leichenbegängnisses eines Konventualen heißt, daß die Schüler »nach alter Gewohnheit« mit den Priestern die Vigilien singen sollten<sup>4)</sup>. Mit der Gründung der Universität (1365) trat eine wesentliche Änderung im Unterrichtsplan ein. Die Schule wurde als eine Art Vorbereitungsschule für die Universität, als *schola externa*, nun auch Laien geöffnet<sup>5)</sup>; in späterer Zeit wurden daselbst sogar weltliche Schulmeister (der bekannteste unter ihnen war Schmeltzl) angestellt.

Der letzte schottische Abt Thomas II. (1403—1418) errichtete im Kloster eine Musikschule, der er einen eigenen Chormeister vorsetzte<sup>6)</sup>. Johann Rasch, Konventuale und Organist bei den Schotten, schreibt in seiner Chronik 1586<sup>7)</sup> über die Schule:

»Also dieß Closter für ein altheit vnd auch für das fürnembste vatter den Clöstern in Wien . . . jederzeit ein mutter der studierenden Jugend gehalten, geehret vnd geliebet wird / aller orten darumb berümbt, bey maniglichen in so guetem gunst vnd bevelch ist, das aus deren khunst vnd singschnl, als aus dem Troianischen ross wegen gelegenhait der Stat vnd hohenschuel, wo der monasticae vnnnd scholasticae disciplinae vorgenommen vnd geachtet, viel guter armer (anch wol statlicher edler) leut kinder sich herfürgethan, stndieret, producieret, zn Geistlichen, Weltlichen, knnstgelerten, gewaltmitigen männern erzogen . . .«

1. Camesina l. c. S. 276 f., und A. Mayer l. c. S. 353.

2. Wie oben erwähnt, nach dem Muster der bayrischen Benediktinerklöster eingerichtet.

3. A. Mayer, die Schulen Wiens Volksleben, Sitten und Gebräuche im XI. bis XIII. Jahrh. l. c. I. Jhg. II. Bd. S. 486.

4. Die Vigilien für Konrad den Hubmeister, vgl. Hauswirth, Abriß S. 15, Anm. 1.

5. Hormayr l. c. II. Jhg. II. Bd. 1. Heft, S. 163 f. spricht von einem Konvikt adeliger Knaben, vgl. auch Seb. Brunner l. c. S. 416 f.

6. Vgl. Hormayr, l. c. S. 151, Hauswirth, l. c. S. 25.

7. Rasch war seit 1570 Organist des Klosters. Der Titel dieser Chronik lautet: »Stiftung vnd Prelaten vnser lieben Frawen Gottshaus; Benedicti ordens, genant zu den Schotten ze Wien in Osterreych Anno domini MC.L.VIII. Johan Rasch collegit et scripsit manu propria. Gedrukt MDLXXXVI.«

Indessen ist nach dem Abzug der schottischen Mönche infolge von Uneinigkeiten in internen Stiftsangelegenheiten die Pflege der Schule und besonders der Chorschule vernachlässigt worden. Erst als 1501 Johann Krembnitzer<sup>1)</sup> als Abt Johann VI. an das Kloster berufen wurde, kam für die Schule die große Blütezeit. Er stellte die verfallene Chorschule wieder her und bildete sie zu einer Kantorei aus, die damals in Wien vielleicht die beste und berühmteste war. Die Tafelmusik der Schotten wurde vom Hof häufig besucht, namentlich von Maximilian I. außerordentlich begünstigt. Es wird von berühmten Komponisten berichtet, die sich im Schottenkloster haben hören lassen und daselbst gelebt haben. Hierüber weiß wieder Rasch zu erzählen:

»Anno 1517 ist die Orgel nach form der kleinen Orgel zu St. Stephan auf ein new gemacht, ein Kirchencantorey auff der lehrschul angerichtet, als dann neben den studijs ein berühmte Musica bißher (sc. 1586) ist gehalten vnd erhalten worden. Ursach dessen war, als menniglichen bewußt vnd der junge Herzog Ernst von Bayern in Musica Aventini<sup>2)</sup> bekennt, daß Kaiser Maximilian I. sich sehr erlustigte mit der music / vnd darinn veraltnet. Item, daß hernach benannte archimusici jr provision vnd leben da gehabt / zu anrichtung der cantorey wol verhoffen haben. Item, das anno 1515<sup>3)</sup> in der Zusammenkunft dreyer Könige allhie, allerley zur selben Zeit im Geist vnd verstand der kunst höher weder gemeiniglich vnser jetzige hofieret vnd dischsinger (welches ich da ex professo meines künstens vnd dienst zu melden nit umbgehen sol) sich haben hören lassen, in summa musica ecclesiastica erschwunge sich, hebte an zu blühen vnd grainen, so lang, bis es yetzt verwelcket vnd scheuzlich oder vnformlich war und bubisch gar. als vor andern Paul Hofheymr, organist von Salzburg damals am ersten die Regal oder Portatif instrument auf vnd fürbrachte, vnd niemand kund drauff schlagen als gleich nur er allein, darumben er von höchsternennter Kays. May. zu Ritter geschlagen wurde. — — —

Es hat auch Erasmus Lapidica<sup>4)</sup> priester, ein männlein bey hundert Jahren oder darüber, jm sein pfruend herain gemacht, alda, (wie ich herte)

1) Dieser war dem ritterlichen und kenntnisreichen Maximilian besonders wert als großer Freund und Kenner der Tonkunst, worin der nachmalige Wiener Bischof Georg von Slatkonja mit ihm wetteiferte. Er richtete auch die Schule (Gymnasium) nach den damals modernen Ansprüchen neu ein, vgl. Hormayr, l. c. S. 163 f.

2) Siehe w. o. S. 89. Anm. 7.

3) Das bezieht sich auf den Fürstenkongreß zu Wien, der zum Zweck der Erbverbrüderung, die durch die Doppelheirat zwischen Ferdinand und Maria, den Kindern Maximilians, und Ludwig und Anna, den Kindern Wladislaws, unterstützt werden sollte, stattfand. Die von Rasch angeführten drei Könige sind Maximilian I. (1493 bis 1519), Wladislaw von Böhmen-Ungarn (1479 resp. 1490—1516) und wahrscheinlich Maximilians ältester Enkel Karl, seit 1506 als Karl I. König von Arragonien.

4) Von den Lebensschicksalen ist nichts bekannt; Ornithoparch erwähnt ihn in seinem »Micrologus«; in einem Briefwechsel zwischen Spataro und Giov. del Lago wird der Gesang Tandernaken von E. L. als Beispiel angeführt (s. Eitner, Quellenlexikon und M. f. M. V, S. 197). Hier ist die erste biographische Andeutung. Die Notiz bezieht sich auf das Jahr 1519.



noch bey manns gedencken gestorben / sey Kaiser Friderici 3. vnnnd Maximiliani I. oder auch, als abzunemen Königs Matthie vnd König Ludwigs capelnmeister / zu seinerzeyt in künstlichkeyt der Kirchengesäng / nit in leichtfertigen liederischen neuen modis tonorum, wie sein composition bezeugt, ein fürtrefflicher Musicus gewesen«.

Auch von Heinrich Fincks<sup>1)</sup> Aufenthalt und Lebensende im Kloster berichtet Rasch. In einer Anmerkung zur Regierungszeit des Abtes Michael (1521—1527) erzählt er, daß »A. 1527 feria 2. post Trinit. 9. Junij, Hainricus Finc, vir magnificus et musicus excellentissimus obiit«.

Es muß indessen auffallen, daß Rasch von Schmeltzl nichts erwähnt. Dies hat wohl darin seinen Grund, daß er ihn als Verfasser von »bübischen Liedern«, wie sie als Tischgesänge auch im Kloster gesungen wurden, absichtlich ignoriert hat<sup>2)</sup>.

Die von Rasch gegebene Schilderung der Schule und der Kantorei bezieht sich vorzüglich auf die Regierungszeit der Äbte Johann VI. und Benedikt Chelidonius, dem sein kunstsinniges Wirken den Beinamen *Musophilus* eintrug<sup>3)</sup>. Als aber nach einer bedeutungslosen Zwischenregierung Abt Conrad Weichselbaum<sup>4)</sup> (1528—1542) an die Spitze des

1) Daß er his 1519 in Stuttgart als Kapellmeister wirkte, steht fest. Hingegen nahm man bis nun an, daß sein Tod auch in dieses Jahr fiel. (Eitner, Quellenlexikon und M. f. M. 25, S. 172 ff.). Durch diese Notiz in der Chronik wird das Datum seines Todes richtig gestellt.

2) Ein Beweis dafür, daß Schmeltzl's Liederbearbeitungen im Schottenkloster gesungen wurden, ist, daß, als in zwei Inventaraufnahmen, die am 8. Juni 1583 (nach dem Tode des Abtes Johann) und am 28. November 1608 (nach des Abtes Georg Tod) durch kaiserliche Kommissäre und Bevollmächtigte des Stadtrats registriert wurden, unter den Singbüchern, die der Schulmeister in Verwahrung hat, in einem Bücherkasten mehr als 20 Kantionalien aufgezählt werden, darunter außer einem Liederhuch von Orl. Lassus, dem Thesaurus musicus von Joanelli, »auch vier kleine partes, darin jägerische Liedl, und vier partes in braunes Leder gebunden, darin allerlei deutsche Gesänge durch den Schmalz colligieret und 1544 in Druck geben«, aufgezählt werden. Die Urkunden in den Regesten aus dem Archiv des Benediktinerstiftes der Schotten in Wien Nr. 2696 u. 2707, herausgegeben durch Dr. Coelestin Wolfgruber in den Quellen zur Geschichte der Stadt Wien I. Abt. III. Bd.

3) Chelidonius war der Historiograph und vertraute Freund Maximilian's I.; er war wie Celtis gekrönter Dichter; schon in Nürnberg mit Albrecht Dürer und Willibald Pirckheimer bekannt, war er in steter Korrespondenz mit ihnen geblieben. Die von Celtis gegebene Anregung, Chöre zwischen die Akte der Dramen einzuschieben, nahm er auf, vgl. Lilieneron, die horazischen Metren V. f. M. VI, S. 317.

4) Conrad Weichselbaum aus Innsbruck, schon als Jüngling kriegserprobt, hatte an den blutigen Tagen von Bicocca und Pavia unter der Führung seines Landsmanns Georg Frundsberg teilgenommen. (Hieraus erklärt sich, wieso Schmeltzl zu der in seiner Sammlung als Nr. 2 aufgenommenen italienischen Schlacht von Pavia kam, deren Provenienz Haberl, M. f. M. III, S. 197 sich nicht erklären konnte.) Nach dem Tode Georg's trat Conrad W. ins Schottenkloster ein (1525) und wurde, nachdem er einige Jahre eine Pfarre in Tirol verwaltet hatte, 1528 zum Abt des Klosters ge-

Klosters trat, der als großer Kriegsheld es vorzog in den Kampf gegen die Türken zu ziehen, wissen die Chroniken nichts von besonderen Leistungen der Schule zu berichten. Erst mit dem Auftreten Schmeltzl's wird von einer neuen Blüte der Schule gesprochen, die namentlich unter Abt Wolfgang Traunsteiner's Regierung gedeiht<sup>1)</sup>.

Spätestens zu Beginn der zweiten Hälfte des vierten Jahrzehnts war Schmeltzl an das Stift gekommen. Denn er läßt schon 1540 sein erstes Drama aufführen und erscheint schon 1542 als Schulmeister; dazu war, wie aus der oben angeführten Schulordnung ersichtlich, jedenfalls eine mehrjährige vorhergehende Lehrtätigkeit an der Anstalt notwendig; und überdies gibt er an, daß er in Wien noch »in Studio« gestanden habe. Sein Eintritt fällt somit noch in die Regierungszeit des Abtes Conrad; seine erste Tätigkeit (wahrscheinlich als *præceptor in musicis*) dürfte seiner Amberger Stellung adäquat gewesen sein.

Neben seiner Lehrtätigkeit bei den Schotten fand er Zeit, auch als Sänger in die Salvatorkapelle<sup>2)</sup> einzutreten. Diese gehörte zum Rathaus; da sie nicht mit einer Schule verbunden war, mußten hier zum Chor die Sänger von anderwärts geholt werden. Gerade damals sollen die Auf-

wählt. Er war so kriegstüchtig, daß ihm 1532, als Suleyman in Steiermark einfiel und Michael Öglu bis Mariazell und an die Enns vordrang, die Führung des ganzen Kriegsvolks übertragen wurde, mit dem er zu Neustadt auf dem Steinfeld den Türken entgegentrat (s. Hormayr, I. c. S. 168).

1) Über die Einrichtung der Schule unter Abt Wolfgang Traunsteiner schreibt Schmeltzl im Lobspruch V. 1477 ff.

» — auch helt er gmaine Schul daneben  
der thut er vnterhaltung geben /  
Prebend auf sechzehn Knaben vnnnd gsellen;  
die arm seind / studieren wellen.  
Haben auch alle malzeit rein.  
Ein jeder da muß fleissig sein /  
Zu nachts repetiren, frü aufstehn,  
Man lest jr khain nit müßig gehn  
Und mag da gleich so wol studiern,  
Als het er viel Geld zu verzern.«

2) Die Kapelle wurde, angeblich 1282 von den Brüdern Otto und Heymo, Söhnen des Ritters und Bürgers Otto von Neuberg, als Hauskapelle ihrer Besitzung angebaut. Als nach dem Tode Heymo's Otto mit Verlust seines Eigentums des Landes verwiesen wurde, hat Herzog Friedrich das Haus samt der dazu gehörigen Kapelle 1316 seinen getrennen Bürgern, dem Rat und der Gemeinde als Rathaus geschenkt. Die Kapelle war im Volksmund nur unter dem Titel »St. Ottenheim« bekannt. Weil der Grund davon bald in Vergessenheit kam, verfügte a. 1515 Papst Leo X., dem der Name ein heidnischer Überrest schien, daß sie fortan Salvatorkapelle heißen solle (vgl. Dr. Karl Lind, Die Salvatorkapelle im Rathause zu Wien, Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereins zu Wien II. Bd. S. 186 ff., und Hormayr, I. c. II. Jhg. II. Bd. 1. Heft, S. 78 ff.)

führungen in der Salvatorkapelle sehr gut gewesen sein. Denn die Kapelle, berichtet Dr. Lazius in seiner 1541 in lateinischer Sprache erschienenen Stadtchronik, wurde neuerlich durch den Stadtrat renoviert und vergrößert und hatte sich eines zahlreichen Besuchs zu erfreuen, weil die Kirchen zu St. Peter und St. Ruprecht verwahrlost waren. Für die Dienste, die Schmeltzl dem Magistrat geleistet hat, wurden ihm »etlich Weingarten« geschenkt<sup>1)</sup>.

Als dramatischer Dichter tritt Schmeltzl 1540 hervor. In der Dedikation seines Schauspiels vom verlorenen Sohn berichtet er, daß er diese »Komoedie Acolasti in dem vierzigsten jar vor Kö. Khü. Maj.« habe aufführen lassen. Seit dieser Zeit hat er, wie aus der Vorrede zur »Hochzeit von Cana« 1543 hervorgeht, »in diesen schweren zeyten, anstatt der leichtfertigen geschwanken vnd mummereyen alljährlich ein Comodium aus der heyligen byblischen Schrifft verfaßt, nm die jugend zu mehrer andacht anzureizen.« Als Abt Wolfgang Traunsteiner im September 1541 zur Regierung kam, wurde Schmeltzl als Schulmeister angestellt; denn als solcher unterschreibt er sich bereits im Juli 1542 in der an den Stadtschreiber Franz Igelshofer gerichteten Vorrede zu der Komödie »Die Aussendung der Zwelffpoten.« Die Aufführung selbst hat im Rathaus stattgefunden, denn er erhält laut Kämmererechnung (Nr. 41) »nmb das er die comodi divisionis apostolorum vnd vom jüngsten Tag zum Pantaiding nach dem mall Im Rathaus gehalten auf Bürgermeisters vnd Rats bevelch Sechs thaller«<sup>2)</sup>.

Im folgenden Jahr wird ihm das Bürgerrecht mit Nachsicht der Taxen verliehen<sup>3)</sup>. Die Verleihung steht mit einer Verordnung in Zusammenhang, die auch in der Schulordnung von Kleinschnitz angeführt ist, daß »wann vnd als bald ein Schulmeister, sey es durch Erbschaft, Khauf oder in annder weg ligande guetter als Häuser, Weingarten oder anders erobert vnnnd überkummt, Er das Bürgerrecht annehmen vnnnd die gewöhnlich Aydspflicht thun solle«.

1) Der Wert solcher Weingärten war um diese Zeit nicht bedeutend. Namentlich im 4. und 5. Jahrzehnt waren viele verödet und größtenteils so verschuldet, daß sie von den Besitzern oft freiwillig aufgegeben, vom Magistrat zwar verschenkt, von den damit Bedachten aber häufig zurückgewiesen wurden (darüber Hauswirth, Abriß S. 45). Die Lage eines Teils dieser Weingärten gibt eine Verkaufsurkunde aus den Regesten s. Wolfsgruber, l. c.) Nr. 2625 an, in der es heißt, »daß am 24. Nov. 1569 Leonhard Herbst, Beisitzer des Stadtgerichtes zu Wien, der von weiland Wolfgang Schmeltzel, gewesenem Schulmeister des Gotteshauses zu den Schotten, 1. Viertel Weingarten, gelegen in den Zwerchschlüssen, gekauft hatte, vom Schotten abt Johann in die Gewär geschrieben wurde«.

2) Datiert vom »6. August des zweyundvierzigsten Jars«.

3) Stadtrechnung 1543a fol. 33.

Im Jahre 1545 erhielt er vom Kloster als Belohnung für seine treuen Dienste die Erlaubnis, sich am Klosterkasten eine Wohnung einzurichten<sup>1)</sup>.

Indessen war der Sohn, den er in Amberg zurückgelassen hatte, zu ihm nach Wien gekommen. Denn ein Regest<sup>2)</sup>, das am 26. März 1550 ausgefertigt wurde, ist von Vater und Sohn unterschrieben. Es lautet:

»Wolfgang Schmälzl, dieser zeit des erwürdigen Wolfgangum Abten vnd des conventum Schotten schulmeister, bekennet, daß, nachdem ihm der Abt wegen seiner emsigen vnd vleissigen Dienst, so er bey gedachtem gotzhaus gethan, am 10. Jänner 1545 den öden Stock, so an des Gotteshauses »castn« stoss, baulich herzustellen vnd auf lebenslang seins Sohnes Jonas ausdehnte, nach beider Tode das Gebäude wieder ledig ans Gotteshaus fallen sollte«.

Über seinen Aufenthalt und seine Stellung in Wien spricht Schmeitzl selbst im Lobspruch. Er beschreibt das Schottenkloster und fährt dann fort:

— — »da war gut sein,  
Wenn ich het wabl im gantzen land  
Blib, nahm an den Schulmeisterstand  
Das Glück mir zulegt hinden und vorn,  
Sovil, daß ich bin Bürger wordn.«  
Mein gnedig Herrn, ein Ersamer Rat  
Ettlich weingarten eingeben hat,  
Helfen rathen in allen Dingen /  
Drumb sol ich beim Salvator singen;  
Das halff mir wol zu mein anfang.  
Mein gnediger Herr, Abt Wolfgang  
Sambt dem erwürdigen Convent,  
Weil ich so lang an diesem end  
Treulich gedient, bei jnen blieben,  
Ein herrlich provision verschribn.  
Der Schmoeltzl kain pesser schmalzgrub fand!« (V. 1511 ff.)

Er wurde in Wien von den einflußreichsten Persönlichkeiten begünstigt; das geht aus den Dedikationen seiner Werke hervor. Namentlich dem Bürgermeister Denk<sup>3)</sup> und dem Stadtschreiber Igelshofer<sup>4)</sup> fühlt er sich verpflichtet. Beiden, sagt Spengler, scheint seine Kunst

1) Ein Regest (Nr. 2682) aus dem Jahre 1566 (Wolfsgruber, l. c.) gibt über den Wert des Hauses Aufschluß. In dem genannten Jahre wurde das Gotteshaus zu den Schotten durch landesfürstliche Kommissäre visitiert. Es findet sich unter den Steuereinkünften: »Der Hauszinz von drei zimmern im hof zu Wien bringt inhalt der register 98 fl. außerhalb des Schmälzl zimmer oder Haus, davon mag man geben 32 fl., also bringt der zins aufs wenigst 130 fl.

2) Wolfsgruber, l. c. Nr. 2672.

3) Stephan Denk war viermal nacheinander zum Bürgermeister gewählt worden.

4) Franz Igelshofer, aus Steiermark gebürtig, war »Röm. khünigl. Maiestät, Rath, Secretär und Stadtschreibers«. Er war schon 1517 der Universität einverleibt und des Wolfgang Lazius innigster Freund; von ihm existieren zwei lateinische Reden, sagt Denis l. c.

ihn nahe gebracht zu haben. Denn, da er von den Tugenden des Bürgermeisters spricht<sup>1)</sup>, erwähnt er, daß dieser die Musicam liebe, und von Igelshofer sagt er in der Vorrede zum Liederhuch, daß er »mit allain ein theoricus, sondern ein treffenlicher und liehlicher Practicus Musicus« sei. Dem ersten widmet er zwei seiner Dramen (»Hochzeit von Cana«, und »David und Goliath«), dem andern die Komödie von den zwölf Boten und das Liederhuch. Eine Widmung gilt dem Probst Wolfgang Heydn von Closterneuburg, in dessen Kloster er, wie er in der Vorrede zum Liederbuch bemerkt, häufig zu Gast war, eine andere dem Abt Leopold Ruher von Göttweih, an den er auch ein in zierlichem Latein verfaßtes Empfehlungsschreiben richtete, das er der Arbeit eines jungen Gelehrten, Johannes Prasius<sup>2)</sup>, mitgab. Seinen Lohnspruch widmet er dem Nachfolger Denk's, dem Bürgermeister Schranz, sein letztes Drama dem gelehrten Dr. Georg Giengen, Geheimrat und Landvogt von Ober- und Niederösterreich.

Der Aufenthalt Schmeltzl's in Wien läßt sich his zum Jahr 1551 verfolgen. In diesem Jahr gibt er sein letztes Drama heraus. Auf dem Titel nennt er sich nur »Bürger von Wien. Indessen dürfte er die Schulmeisterwürde damals wohl noch hekleidet haben<sup>3)</sup>; denn auch in dem 1543 erschienenen Drama vom »plintgebornen Son« und in der 1545 gedruckten Komödie vom »verlornen Son« unterschreibt er sich nicht als Schulmeister, wiewohl er damals sicher dieses Amt inne hatte. Es ist möglich, wenn auch nicht verhängt, daß er als Schulmeister wirkte bis zum Herbst des Jahres 1556, wo er, vielleicht als Feldprediger, den Feldzug Erzherzog Ferdinands gegen die Türken mitgemacht hat. Er beschreibt diesen Zug in dem epischen Gedicht »Der Zug ins Hungerland«, dem letzten Werk, das er veröffentlicht.

Durch Empfehlung der Schotten ist er schließlich als Pfarrer nach St. Lorenzen<sup>4)</sup> am Steinfeld gekommen. Die Not an Pfarrern war in

1) In der Vorrede zu »David und Goliath«.

2) Diese erschien unter dem Titel »Philaemus, tragaedia nova non minus pia quam erudita« 1548 zu Wien (vgl. Denis, Nachtrag S. 66).

3) Spengler nimmt an, daß Schmeltzl das Schulmeisteramt 1550 aufgegeben und dafür die Schenkung erhalten habe. Die Schenkung datiert aber aus dem Jahre 1545, was Spengler entgangen ist, da er das oben angeführte Regest nicht kannte. Auch hätte dann Schmeltzl im Lohnspruch 1547 nicht schon von einer Schenkung sprechen können, wenn er sie erst 1550 erhalten hätte. Indessen weist schon Spengler die von Schlager, l. c. S. 290 angeführte Behauptung zurück, daß die Entlassung Schmeltzl's mit einem von Ferdinand I. am 1. August 1551 erlassenen Patent gegen sektische Schulmeister zusammenhinge, zurück (über das Patent: Quarient, Codex Austriacus II, S. 293.).

4) Die Pfarre St. Lorentzen bei Flatz im Steinfeld entstand um 1100. Sie gehörte ursprünglich zum Domkapitel Salzburg (vgl. Müller, Salzburger Regesten S. 514. Nr. 28 und wurde von diesem 1158 dem Gurker Domkapitel geschenkt, das diese

jener Zeit sehr groß. Schon in der Vorrede zum »verlorenen Son« klagt Schmeltzl »wie vil Pfarrkirchen allein in diesem Herzogthumb Osterreich gefunden, darin kein priester, der dem arbeitsamen Pauersmann das Evangelij an dem Sonntag saget...«. Da auch der Personalstand in den Klöstern gering<sup>1)</sup> war, ist es möglich, daß er, der als Schulmeister und Singer schon zum geistlichen Stand gerechnet wurde<sup>2)</sup>, auch als Pfarrverweser ausgeschiedt wurde.

Über seinen Aufenthalt in St. Lorentzen gibt das Denkbuch der Pfarre nur dürftige Nachrichten, es finden sich nur zwei Eingaben an das Domkapitel in Gurk. In der ersten<sup>3)</sup> klagt er über die schweren Zeiten und die allzuspärlichen Einkünfte der Pfarre, in der zweiten<sup>4)</sup> bestätigt er die Zuwendung des »beneficium sanctissimae trinitatis« in Neunkirchen, um dessen Nutznießung er sich zur Vergrößerung seiner Einkünfte beworben hatte. Diese Nachrichten stammen aus dem Jahr 1557. Um 1561 dürfte er gestorben sein<sup>5)</sup>.

Im Jahre 1544 hat Schmeltzl während seines Aufenthaltes in Wien

niederösterreichische Pfarre 1416 den Bischöfen von Gurk abtrat. 1531 wurde von den Türken Kirche und Pfarre zerstört. 1614 wurde die Pfarre durch Tausch dem Cistercienserstift Reun inkorporiert, und von diesem 1617 dem Cistercienser-Neunkloster zu Wiener Neustadt überlassen. Die Pfarre war nie säkularisiert worden (vgl. Sickinger Darstellung des Erzherzogtums Österreich. Wien 1831. III, S. 86.)

1) Im Schottenkloster waren zur Zeit Schmeltzl's nur 11 Conventualen, vgl. Lobspruch V. 1471.

2) Schmeltzl sagt selbst im Lobspruch V. 559 ff., wo er aufzählt, zu welchen Berufen man auf der Universität ausgebildet wird:

»Erstlich was gehört zu Gottes ehr  
Als Bischof, Pfarrherrn, Prediger  
Schulmeister, Singer werden all  
ertzogen, gnomen aus diesem stal.«

3) »Die Pfarr St. Lorentzen Hat ein großes nehmen Und ein kleines einkommen. Habe kein guettes Tach gefunden, feldt und Weingarten verwüst darinn ich in die 800 Pfund verbaucht, wolte ich hette Halbsgelt wieder. Wolt Inderst Caplan dafür werden. ... Von Vorbeschribenen einkommen des Pfarrhofs muß ich mich Priester vnd Caplan, schmelmeister, Meszner vund andern Studentes, die jr Vertranen zu mir sezen vnd die Meisten zu Priester werden, wie dan wiszlich, dasz ich jr Vill darzu befördert, Undt noch zwey in Meinem Bnodt Hab. Item dem Mayr, sein Weib, knecht, Diera Unterhaltung, jedem sein Besoldung geben .... Zu Urkund hab ich dise ein Lage Verfertigt, mich unterschrieben. Thue mich Ew. Gnaden unterthänig hiemit befelch Ew. Gnaden gehorsamster Unterthäniger Caplan Wolfgang Schmälzl, Pfarr zu St. Lorentzen Ob Nennkirchen. Taxirte Guld 55 Pfundt.«

4) — »Zu Vrkhund Habe ich Wolfgang schmälzl Priester, weillen ich dasz Beneficium in Posse hab, vund mir Verlichen worden, auch das Beneficii einlag mit meinem Petschaft bekräftiget vund verzeichnet.«

5) S. 69—74 des Foliobandes im Denkbuch, die auf Schmeltzl Bezug haben müssen, sind ausgeschnitten.

ein Liederbuch<sup>1)</sup> herausgegeben. Mit Ausnahme der in diesem Liederbuch wahrscheinlich von ihm verfaßten Tonsätze findet man weder in einer gleichzeitigen, noch in einer frühern oder spätern Sammlung eine mit seinem Namen gezeichnete Komposition<sup>2)</sup>. Das Liederbuch ist dem Stadtschreiber Frantz Igelshofer gewidmet. Die Widmung ist schon sehr hübsch durch den Buchschmuck ausgedrückt; denn die Titelblätter der vier Stimmhefte sind mit einem Wappen geziert, in dessen mittlerem Feld ein Igel sitzt, um den herum mehrere kleine Igelchen in verschiedenen Stellungen kauern. Neben dem Wappen steht in großer, deutscher Minuskelschrift die Stimmgattung des Heftes. Im Tenorstimmbuch steht der Titel der Sammlung und die Jahreszahl

## MDXLIII

Guter / Igel  
 kamer / vn kunstrei-  
 cher teuscher Gefang / son-  
 derlich ettliche künstliche  
 Quodlibet / Schlacht vn der  
 gleichen / mit vier oder funff  
 stimmen / biß her im truf  
 nicht gezeihen.

Nach allgemeinem Gebrauch ist jeder Stimme ein Verschen vorangedruckt. Schmeltzl stellt die einzelnen Stimmen als Hirngrillen, Zeisel, Stieglitz und Gimpel dar, die den »Igel« ansingen.

Diskant: Das hirngrillen bin ich genannt,  
 Mein gsang ist jederman bekant,  
 Vnd für mein stimlein hell und  
 rein  
 Zu lieb dem fromen Ygl mein.

Alt: Ich bin das Zeisel, merk auf mich /  
 So ich sing, in der höh bleib ich /  
 Uñ geil mich mit dem hirngrillen:  
 Dem Ygl all zu Dienst und  
 Willen.

Tenor: Der stieglitz bin ich / sing mein  
 weiß /  
 Das Mittel recht melody mit fleiß  
 Halt ich und sing gut reyterisch  
 Dem Edlen Ygel vor sein tisch.

Baß: Ich bin der gimpel / schnarr  
 auch mit  
 Die tiefst zu halten ist mein sitt /  
 Nun singt all frisch, habt vleiß  
 in sachen.  
 Das wir den Ygl fröhlich machen.

1: Das Format ist klein quer 8<sup>o</sup>. Die Seiten sind rechts unten paginiert. Je 4 Blätter haben einen Buchstaben: Diskant AA - XX, Alt aa - yy, Tenor a - v, Baß A - T. Auf dem letzten Blatt der Altstimme steht: Gedruckt zu Nürnberg durch Jo. Petreium MDXLIII. Vollständige Exemplare besitzen die kgl. Bibliothek in Berlin und die Hof-Staatsbibliothek in München. Ein Kantusheft ist in der Proske'schen Bibliothek in Regensburg, 3 Hefte, Diskant (durch Nässe verdorben), Alt und Baß auf der Univ. Bibliothek zu Jena. In einem defekten Tenorbuch der Kgl. Bibliothek zu Berlin (einem Mus. Ms. klein quer 8<sup>o</sup>), einer Handschrift von 1543 befindet sich die Tenorstimme zu dem Tonsatz Nr. 7. Der dort unterlegte Text zeigt einige Varianten.

2: Liliencron führt Chorgesänge aus Schmeltzl's Drama »Samuel und Saul« an. Die horaz. Metren in den Chorgesängen der deutschen Schuldramen vfm. VI. S. 332.

Im Tenorheft folgt die Vorrede, die  $3\frac{1}{4}$  Seiten einnimmt.

Dem Edlen und Ervesten

Herrn Frantzen Igelshofer / R<sup>ö</sup>. K<sup>ü</sup>. May x. Rath und Secretarj/  
Statschreiber zu Wien in Österreich / entbeut ich Wolfgang  
Schmeltzel Burger daselbst / mein geneigt gutwillig Dienst  
zuvor.

**E**rnvester Herr / mir hat der fürnem / geleert / und künstreich Johan Petreius Burger  
und Buchdrucker zu Nürnberg mein sonder verwanter lieber herr un freunt /  
meermals geschriben und begert<sup>1)</sup> jme noch ein teil guter teutscher liedlein zusam<sup>m</sup>e  
zuklauben / und in den druck zu geben / Welche bit und begern / Nach dem er allen  
Musicis / mit sonderlicher kunst / und befeissigung / nit allein forderlich / sondern gar  
hilfflich / für billig geacht / und keines falls abschlagen mögen / un hab mich derhalben  
bey allen meinen guten verwanten bemüet / den aller künstlichsten / eltisten / seltsamsten  
und besten Teutsohen gessang / so ich im landt Österreich vnd anderswo / bekommen  
mögen / zusammengelesen / welcher gessang fürwar von seltsamkeit wegen / manchen treffen-  
lichen / mittren und Ringern man zu singen billig anreizung geben solte / darinnen  
auch der rechten künstlichen Componisten schnelligkeit / umb ye zu zeyten frembde /  
aber rechte angenome art zu setzen gespürt vnd gesehen / wie mit grosser kunst  
m<sup>ü</sup>e vnd fleiß / sie so manche tenores / auß allerley vnterschiedlichen und gemischten  
tonis in einander vnd zusammen gebracht / das kondten die rechten Musici und doch  
liebhaber diser frölichisten un angene<sup>m</sup>e kunst wol anrechnen. Vnd wie wol Ewer  
Ervest ein grössers umb mich verdient / auch merer und höher Ern werdt ist / so schenk  
vnd schreib ich sie Ewer Ernvest / als meinem günstigen lieben Herrn und Meccenati zu  
Dann ich gewißlich wol weiß / seitmals E. E. nit allein ein Theoricus / sonder auch ein  
treffenlicher künstlicher und lieblicher Practicus Musicius ist / das ich E. E. nicht liebers /  
angene<sup>m</sup>ers noch bessers / schenken kan vnd mag / daß disen Gessang / des verhoffens  
E. E. werde sich / mit dem / nach schweren wichtigen müsamem geschefften und hand-  
lungen / gemeynen nutz und wolfart belangend / damit E. E. teglich beladen / erküen /  
wie König Saul so er von dem bösen geist geplagt / durch die Musicam des könig-  
lichen Propheten David erledigt wardt. Daß diese liebliche kunst vil schwerer trauriger  
pöser gedanken hinweg nimbt / darumb muß es sonderlich ein grobe art und eigen-  
schafft an einem menschen sein / der nit mit diser kunst belustiget / frölich und guter  
Ding gemacht werden solte / zusamt dem das die jung<sup>e</sup> kindlein ein gefallen daran  
hab<sup>e</sup> un damit gestillet werden. . . usw.<sup>2)</sup> Wil also E. E. hohes vleis gebeten haben,  
diese mein bemühung im besten zuuerstehn vnd annem<sup>e</sup>, vnd mich sampt allen  
Musicis, wie E. E. bisher gethan bevolhen haben etc. Dat<sup>ü</sup> / Wien zu den Schotten  
den 6 tag Februarij / Nach Christi vnsers Heylands geburt der wenigern zal in dem  
44 jar.

Schmeltzl hat indessen keine Chöre komponiert. Die dort gebrachte Notiz ist durch  
ein Versehen des Setzers, wie Freiherr von Liliencron auf eine Anfrage berichtet, an  
unrechte Stelle gekommen und daher dort zu löschen.

1) Eitner (MfM 1876 S. 35) meint, daß Petreius sich mit Forster überworfen  
habe und nun Ersatz bei Schmeltzl suchte.

2) Die Vorrede ist vollständig abgedruckt in dem Artikel »Mathias Hermann  
Werrecorensis« von Fr. X. Haberl in M. f. M., III. Jahrgang S. 201f.



In jeder Stimme ist ein Register abgedruckt, das im Tenor lautet:

- I Igels art / Quinque vocum.
- II. Schlacht vor Pavia. quatuor vocum.
- III. Von Dauben / Neulicher Zeit.
- IV. Von Nasen. Hört an, ein newes gedicht. Puxstaller.
- V. Von Löffeln. Herbey / was löffel sei.
- VI. Ein Quodlibet / der Pfarr von Nesselbach / N. Schnellinger / fñrt ein jede stym jren eigē Text.
- VII. Quodlibet / Und wer das elend bawen will / fñrt jede stym jren eigen Text.
- VIII. Quodlibet / Wöll wir aber heben an / fñrt jede stym jren eigen Text.
- IX. Ein guckguck / Quodlibet.
- X. Quodlibet / von edler art / fñrt jede stym jhren eigen Text.
- XI. Der Felber sprach, Quodlibet.
- XII. Quodlibet / Schlemmer und Prasser.
- XIII. Der Nemo, der vil in allen landen thut.
- XIV. Quodlibet / Da trunken sie die liebe lange Nacht.
- XV. Von Eyren.
- XVI. Von Narren, der überall vil sind.
- XVII. Seck, Meus, und Katzen / ein Quodlibet.
- XVIII. Das Wein Gesang.
- XIX. Wach auff / ein Quodlibet.
- XX. Zum bier / Quodlibet.
- XXI. Von Secken / Quodlibet.
- XXII. Vassziehen in Osterreich.
- XXIII. Fewr bewarn quattuor et quinque vocum.
- XXIV. Das Gleut zu Speyr / Sex vocum.
- XXV. La ranschen.

Von diesen 25 Nummern besteht eine, Nr. 23, aus zwei verschiedenen Tonsätzen. Alle Kompositionen sind vierstimmig, mit Ausnahme von zwei Gesängen (Nr. 1 und Nr. 23b), die fünfstimmig, und einem Tonsatz (Nr. 24), der sechsstimmig bearbeitet ist. —

Bei sieben Tonsätzen sind entweder im Register oder beim Lied selbst die Namen der Komponisten angegeben, und zwar bei Nr. 2, (Battaglia Tagliana) Hermann Matthias Verrecoiensis<sup>1)</sup>, dessen Kom-

1) Dieser Komponist ist häufig mit Mathias le Maître verwechselt worden. Noch Kade schreibt diese Komposition dem letzteren zu (vgl. dessen Monographie über Math. le Maître). Erst Haberl hat in einer ausführlichen Studie (M. f. M. III S. 197 ff.) den Irrtum berichtigt. Wann und wo Mathias Verrecoiensis geboren ist, konnte bis jetzt nicht festgestellt werden. Der Name, mehrfach auch Verrecorensis oder Werrecorensis geschrieben, deutet auf einen zu Grunde liegenden Städtenamen, der nach Art der Humanisten die Herkunft des Hermann Mathias bezeichnen konnte. Haberl vermutet, daß seine Heimat Warcoigne (jetzt Warcoing) an der Schelde war. Eitner hält sogar Werechow bei Pilsen (in Böhmen), ein Dorf mit 265 Einwohnern, für seine Heimat. Osterley Historisch-geographisches Wörterbuch, sagt, daß das heutige Überackern bei Osterreich Brannau, laut Urkunden aus dem Cod. trad. Ranshof. 213, im 15. Jahrhundert Verack geheißē hat. Möglicher-

position Schmeltzl durch Abt Conrad Weichselbaum kennen gelernt hat, bei Nr. 6 und Nr. 7 N. Schnellinger<sup>1)</sup>, der vermutlich mit dem als Komponist von Nr. 23b (das ander Fewer rufen) genannten V. Snel-linger identisch ist, bei Nr. 4 Puxstaller<sup>2)</sup>, bei Nr. 24I (das

weise stammt unser Komponist von dort. Indessen, eine bestimmte Deutung läßt der Beiname nicht zu. Wahrscheinlich ist, daß er ein Niederländer gewesen ist. In einer 1552 in Venedig erschienenen Ausgabe der *Bataglia* steht am Titel: »composta da M. Matthias Fiamengo Maesfra di Capella del Domo di Milano«. Die Vermutung, er sei kein Italiener gewesen, wird durch die in Schmeltzl's Sammlung seinem Namen beigefügte Bemerkung, *qui obiter me* (scil. cantum) *composuit*? erhärtet; daß dieses *obiter* wörtlich zu nehmen ist, zeigt der sehr korruptierte Text. Die italienische Ausgabe, zuerst von Gardane 1549 veranstaltet, ist allerdings etwas korrekter; in der Ausgabe von Schmeltzl dürfte der deutsche Setzer noch mancherlei im Text verdorben haben (vgl. Haberl l. c.). In Italien hat H. M. V. jedenfalls schon um die Mitte der zwanziger Jahre gelebt; denn in Schmeltzl's Sammlung heißt es »qui ipse in acie quaeque miserrima vidit«. Die Schlachten von Pavia und Bicocca bedeuten den Höhepunkt der um den Besitz des Herzogtums Mailand zwischen den Mächten des deutschen Reiches und Frankreichs (unter Beteiligung des Papstes Leo X, Englands und Spaniens) geführten Kampfes. (Franz Sforza sollte als erbberechtigter Sohn Lodovico Maro's, den Maximilian I. mit Mailand belehnt hatte, von den Verbündeten der heiligen Liga wider in seinen Besitz eingesetzt werden, aus dem ihn der französische König Ludwig XII. vertrieben hatte. Um Mailand von den Franzosen zu befreien, eroberte der Marchese de Pescara, der Feldherr Karl V. und Francesco Sforza's a. 1521 Mailand und schlug 1522 den französischen General Laubrec bei Bicocca. Auf diese Schlacht bezieht sich die Komposition H. M. V. Zwei Jahre später kam es zur mörderischen Schlacht bei Pavia, in der Georg von Frundsberg gemeinsam mit dem Marchese de Pescara die kaiserlichen Truppen befehligte.) Über die musikalische Komposition des Schlachtenliedes, deren Erklärung und Analyse vgl. Kade's Untersuchung l. c. H. M. V. war von 1539 bis 1552 Domkapellmeister in Mailand. In der Vorrede zu P. Schöffer's Sammlung »Cantiones quinque vocum selectissimae a primariis musicae magistris editae MDXXXIX. heißt es: »Jam vero tandem — — thesaurus cantionum summi pretii ex Italia ad me perlatus est, quem D. Hermannus Matthias Verrecoren, negotii musici primariae Ecclesiae Mediolani magister, vir, praeter alias virtutes, in ea arte maximopere doctus, nuper ad me misit.« Die Kompositionen von H. M. V. haben lateinische, französische und deutsche Texte. Zwei deutsche Volksliedbearbeitungen sind aus Forster's Sammlung V. Teil bekannt. Eine Zusammenstellung seiner Werke in Eitner's Bibliographie.

1) Schmeltzl nennt ihn Veit oder N. Schnellinger. Gerber führt ihn unter dem Namen Valentin Schnellinger an. Seine Lebensschicksale sind unbekannt. Er hat wahrscheinlich in Wien gelebt, da die Aufnahme von mehreren Kompositionen in Schmeltzl's Sammlung auf eine besondere Popularität in Wien hinweist. Dies sind aber die einzigen weltlichen Tonsätze, die von ihm bekannt sind. Ein deutsches geistliches Lied »Aller Augen warten auf dich, ain Danksagung vor und nach Tisch« in 3 Teilen 4 voc. ist in Kugelman's Sammlung (1540 Nr. 38), mehrere lateinische Tonsätze bei Kriesstein (Salblinger 1540) und bei Uhlard (1545 Nr. 7.)

2. Puxstaller ist ein Komponist, von dem sonst nichts bekannt wurde, als diese Komposition.

erst fewer rufen) Leonhard Paminger<sup>1)</sup> und bei Nr. 25 Nicolaus Puls<sup>2)</sup>.

Außer diesen Tonsätzen sind noch fünf andere als Kompositionen anderer Meister nachzuweisen: Nr. 1 »Von Igels art« ist ein Madrigal von Verdelot<sup>3)</sup> aus einer 1541 erschienenen Madrigalsammlung.

1) Anch Paminger ist ein geistlicher Tondichter; er ist ein berühmter Musicus, sagt Kobolt im bayrischen Gelehrtenlexikon (1793 Nachtr. S. 222, der zu Aschau, einem in der Nähe von Passau gelegenen Schloß der Grafen zu Schaumburg am 29. März 1495 geboren und im Kloster St. Nicolai zu Passau erzogen wurde. 1513 kam er nach Wien, um sich daselbst den Wissenschaften zu widmen, blieb hier 3 Jahre und kehrte dann nach Passau zurück, um das *officium Tabellationis* (Schreiberdienst) zu übernehmen. Er starb den 3. Mai 1567. Bei Luther, Melanchthon, Veit Dietrich war er sehr beliebt, arbeitete viel für die Reformation und hinterließ viele Werkchen in deutscher und lateinischer Sprache gegen die Wiedertänfer. Sein Lebenswerk besteht in den 4 Bänden »Ecclesiasticarum Cantionum«, das Ambros (III. S. 419) ein Ehrendenkmal deutscher Kunst nennt, wie Isaac's »Choralis constantinus« eines ist. (Es wurde 1573 von seinem Sohn Sophronius herausgegeben, der damals Rektor und Inspektor des Musikchors in Öttingen war, vgl. Will's Nürnberger Gelehrtenlexikon.) In Ott's Sammelwerk 1544 (Publikationen III. Nr. 69) findet sich ein geistliches Lied von ihm: »Ach Gott straf mich in zoren dein«; ein weltliches Lied »Ach Gott wem soll ich klagen« steht in Forster's Sammlung 1556 Nr. 52, ist aber in einer andern Ausgabe als Komposition Senfl's bezeichnet; andre weltliche Tonsätze sind in der von Stenhamns 1569 veranstalteten Liedersammlung (Nr. 18, 19, 24, 25.) Mehrere seiner Stücke wurden von Rühling für die Lante arrangiert, vgl. Eitner, Bibliographie S. 65f.

2) Nicolaus Puls ist einer von den Komponisten, von denen sich eine Komposition nur bei Schmeltzl findet, es sei denn, daß man ihn mit Niclas Piltz identifiziert, von dem über einen derben Text »Die Weiber mit den Flößen« (in Partitur gebracht von Liliencron, Das Leben im Volkslied nm 1530 S. 154 Nr. 47), ein schwerfälliger Tonsatz in Forster's Sammlung II Nr. 37 sich erhalten hat, dessen ganze Komik, wie Ambros (III. S. 408) sagt, auf einen grobkörnig gesalzenen Text hinausläuft. Winterfeld, Evang. Kirchengesang I. S. 205. führt aus den 123 Gesängen von Rhau 1544 einen mit Nicolaus P. gezeichneten Tonsatz an. Über seine Lebensumstände ist nichts bekannt. Eitner, Bibl. S. 786 und 130, vermutet, daß ein mit N. P. gezeichneter Tonsatz, der unter andern Musikbeispielen in dem Werk »Musices Practicae Erotematum Libri II Autore Gregorio Fabro Luscensi in Academia Tubingeni«, 1553, sich findet, dem Nicolaus Puls zuzuschreiben ist.

3) Verdelot ist einer der ersten Madrigalisten; neben Arcadelt, Naich und Willaert hat er das mehrstimmige Madrigal des 16. Jahrh. eingeführt. Gegen das Ende des 15. Jahrh. geboren, erschien schon 1526 in Rom bei Jaques Junte eine Sammlung Motetten von ihm. Dadurch wird sein Aufenthalt in Italien schon um diese Zeit bestätigt. Nachdem er zuerst Sänger der Kathedrale San Marco in Venedig gewesen war, erscheint er zwischen 1530—1546 in Florenz. Er starb vor 1567. Bekannt sind drei Bücher vierstimmiger Madrigale, die von 1536 an in mehreren Auflagen erschienen sind, ein Buch fünfst. Madr. ca. 1535; drei Bücher fünfst. Madr. und zwei Bücher sechst. Madrigale wurden von ihm gemeinsam mit andern Komponisten herausgegeben 1527 (1538, 1540 und 1541 (1546 und 1561). Fétis erwähnt eine Sammlung Verdelot'scher von Willaert für die Laute gesetzter Madrigale vom Jahr 1536 auf der Wiener Hof-

Schmeltzl hat den Tonsatz unverändert herübergenommen, nur die Schlüssel verändert und die Komposition aus der dorisch transponierten Tonart des Originals dorisch gegeben. Den italienischen Text hat er fortgelassen und durch ein deutsches Gedicht, das eine Widmung an Frantz Igelshofer darstellt, ersetzt. Der deutsche Text lautet<sup>1)</sup>:

»Igels art ist manchem wol bekannt	(a)
thut hin und wider wandern	(b)
Des frantzen schrift durch stüt und land	(a)
wird geschickt von eim zum andern	(b)
Der Igel auch	(c)
hat an jm den hrauch	(c)
thuts ohs an pörster spitzen	(d)
tregt ein in sumer auf den winter;	(e)
also dergleich	(f)
der Frantz ist reich	(f)
durch sein kunstsinn nnd witzen,	(d)
tregt ein und legt hinter	(e)
in frumhkeit nnd in ehren	(g)
sein Igelein zu erneren«	(g)

Eine zweite ähnliche Strophe setzt den Vergleich fort.

Zwei Gesänge stammen von Matthias Greytter; und zwar das Quodlibet Nr. 10, das in einer Baseler Liederhandschrift<sup>2)</sup> mit dem Buch-

bibl. Das Madrigal, das an der Spitze der Schmeltzl'schen Sammlung steht, ist aus der Sammlung »Le Dotte e excell. compos. dei Madr. a 5 voc. da div. perfetti Music. fatte. Venetia ap. Hieron Scotum 1540« veröffentlicht von Peter Wagner in V. f. M. VIII. S. 461 (Musikbeil. Nr. III. in der Studie »Das Madrigal und Palestrina«). Der italienische Text heißt dort:

Dormend' un giorn' a Bai all' ombr' Amore  
 Dove 'l mormor de fonti più li piacque  
 corser le nymph' a vendicar l'ardore.  
 e la face gli ascosen sotto l'acque.  
 ch'il crederebbe dentr'a quel lique,  
 |: Suhitament' eterno foco nacque :  
 ond' a quei hagni sempr' il caldo dura  
 |: che la fiammo d'amor acqua non crura :|

1) Arnim und Brentano haben dieses Gedicht für ein Volkslied gehalten und mit kleinen Abänderungen im Wunderhorn II Nr. 448 veröffentlicht. Abgesehen vom Inhalt, erweist es sich auch seiner metrischen Struktur nach als Kunstlied. Das wird durch die musikalische Komposition bestätigt (darüber w. u.).

2) Mus. Ms. F X. 1. 2. 3. 4. Nr. 45. Die Handschrift ist von Julius Richter in dem Katalog der Musiksammlungen der Univ.-Bibl. Basel M. f. M. Blg. 18 S. 47 beschrieben. Einer Bemerkung dieser Baseler Handschrift zufolge ist Greytter aus Ayoja gehörig. Man vermutet, daß dies Aicha in Böhmen sei. Er war Mönch und soll als Chorsänger in Münster 1550 gestorben sein. In verschiedenen Druckwerken existieren von ihm 9 deutsche Lieder, bei Forster II. Teil Nr. 17, 24, 56 und bei Schöffner und Apiarius 11, 20, 50, 62 (gleich Forster 56 und 64. 2 Manuskripte

staben M. G. gezeichnet ist und Nr. 15, das Eierlied, das unter dem Namen Matthias Greitter's in der Sammlung der 65 Lieder von Apiarius und Schöffner als Nr. 64 erscheint.

Unter einem Tonsatz von Senfl<sup>1)</sup>, der in Ott's Sammlung 1534 Nr. 91 mit dem Titel »Trinck lang« steht, hat Schmeltzl einen Text gelegt, der vorzüglich zu der ein Glockengeläute nachahmenden Komposition paßt. Auch hier ist der Name des Autors nicht angegeben. Von einem unbekannten Komponisten, jedenfalls aber nicht von Schmeltzl, stammt das Löffellied Nr. 5; denn es ist schon 1534 in Ott's Sammlung Nr. 91 abgedruckt. Ott, den Schmeltzl sicherlich aus Nürnberg gekannt haben muß, hätte wahrscheinlich nicht unterlassen ihn zu nennen, wäre er der Verfasser gewesen.

Ob die andern Tonsätze alle von Schmeltzl stammen, läßt sich, da eben diese fünf Kompositionen fremder Tonsetzer ohne Namensangabe aufgenommen sind, nicht mit Sicherheit feststellen. Die Aufnahme eines Tonsatzes aus einer ältern Sammlung in eine neue geschah sehr häufig. Es scheint auch, daß man mehr das Werk und weniger den Komponisten beachtet hat; denn im Nachdruck wurde die Komposition ohne Bedenken als anonym wiedergegeben. Die Aufnahme eines Tonsatzes aber wie Nr. 1, dem statt des Originaltextes eine eigne, deutsche Dedikationsdichtung unterlegt wird, muß entschieden den Eindruck eines Plagiats machen.

Das Liederbuch Schmeltzl's ist so recht das Sammelwerk einer Übergangszeit. Neben dem vierstimmig gesetzten Volkslied, der ersten Blüte der deutschen Kleinkunst, steht schon das Madrigal, das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von Italien aus die Liedkomposition Deutschlands zu beherrschen beginnt, und dazwischen das sonderbare Produkt jener Zeit, das Quodlibet. — Alles zusammen gehört zu jener Gruppe von Kompositionen, die Hoffmann von Fallersleben<sup>2)</sup> mit einer treffenden Bezeichnung als Gesellschaftslieder charakterisiert hat.

---

hat Liliencron in den Tönen zu den historischen Volksliedern veröffentlicht (Nr. 6 und 38.) Das Lied »Ich stand an einem morgen« aus »Gassenhawerlein« 1535 hat Ambros mitgeteilt V, S. 361. Das in der Baseler Handschrift mit dem in Schmeltzl's Sammlung übereinstimmende Quodlibet ist einer Vermutung von Professor E. Bohn zufolge eine Abschrift aus unserm Liederbuch. In den obligaten Stimmen sind einige wenige Varianten. Die Orthographie ist vielfach abweichend. Nach Winterfeld (der evangelische Kirchengesang im Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes S. 178 f. Anm.) war Greitter hauptsächlich als Dichter, namentlich von Psalmenliedern (über den 12., 51., 114., 115., 116., 119. und 125. Psalm) bekannt.

1) Betreffs Senfl's Lebenslauf s. Denkmäler der Tonkunst in Bayern 1903 Ludw. Senf von Sandberger. Dieselbe Komposition ist unter dem Titel »Glinglang« in einem Mus. Ms. der Münchener Hof-Staatsbibliothek enthalten; vgl. Maier, die Musikhandschriften der Münch. St.- u. Hof-Bibl. S. 114 Nr. 207.

2) Die deutschen Gesellschaftslieder. Leipzig 1844.

Schon aus sehr früher Zeit wird von Geselligkeiten berichtet, in denen »umb den Kranz gesungen« wurde. Uhland<sup>1)</sup> spricht von Kranzliedern, die bereits im 14. Jahrhundert beliebt waren. Und von den Dithmarschen erzählt ihr Geschichtsschreiber Neocorus (1598), daß sie beim Tanz Winelieder gesungen hätten und zwar schon im 13. Jahrhundert. Die Tanzlieder des Mittelalters waren zum größten Teil gesungene Lieder<sup>2)</sup>, und bis ins 16. Jahrhundert hinein zog sich die Sitte, zum Tanz aufzusingen, nicht bloß mit Instrumenten aufzuspielen. In vielen Volksliedern steckt noch eine Reminiszenz dieses Kranzsingens. So beginnt z. B. ein bekanntes Lied mit den Worten »Mit Lust tret ich an diesen Tanz, ich hoff mir werd ein schöner Kranz«; noch in Schmeltzl's Sammlung sind viele solcher Kranzlieder. Eines davon, Nr. 16, schließt geradezu mit der Aufforderung: »Wer gwinen will den Kranz, König werden beim Nasentanz, der komm des Sontags fru, gen Krumpelsbrunn dazu«. Damit ist zugleich der Ort gegeben, wo solch ein Gesang aufgeführt wurde; es war der Tanzboden, der festliche Zusammenkunftsort vieler, im Sommer unter der Linde, im Winter in gedeckter Stube. Der Kranz, ursprünglich der Schmuck der Tänzerin beim Abendtanz, wurde (oft nur noch als Symbol) dem besten Sänger im Wettgesang oder dem besten Tänzer überreicht. Die Sitte des Kranzsingens kam im 16. Jahrhundert wegen der allzu großen Ausgelassenheit der Tänze in üblen Ruf<sup>3)</sup>. So findet sich im Amberger Stadtbuch das Verbot: »Kain Jungfraw oder Maid soll den Handwerksgesellen oder Knechten an einem Abendreien einen Kranz zu ersingen geben«<sup>4)</sup>.

Zu noch einer andern Bedeutung kam der Kranz. Bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts, sagt Hoffmann, — wahrscheinlich aber schon viel früher, — bildeten sich Gesellschaften, die sich reihum bei den einzelnen Mitgliedern versammelten und nach mehrstimmig gesetzten Melodien Lieder sangen. Berücksichtigt man die im Lochheimer, Berliner und Münchner Liederbuch enthaltenen mehrstimmigen Volksliedbearbeitungen, so erkennt man, daß diese Sitte schon im 15. Jahrhundert bestanden hat. Der Kaufmann Jodocus Williclius<sup>5)</sup> erzählt in seiner Lebensgeschichte, daß er in Frankfurt an der Oder ein »philosophisch-musikalisches Kränzchen« gestiftet habe. Die Gesellschaft versammelte sich jedesmal bei einem andern Mitglied, der Hausherr trug einen Kranz (daher der Name),

1) Zur Geschichte der Dichtung und Sage III, S. 206 ff.

2) Vgl. Liliencron: Das erste Auftreten selbständiger Musik als Gegenstand der Unterhaltung in Deutschland. (Sitzungsberichte d. Münchener Akademie der Wissenschaften 1873.

3) Vgl. Czerwinski, Böhme (Geschichte des Tanzes).

4) Schmeller, bayrisches Wörterbuch II, 391.

5) Die Lebensbeschreibung dieses Mannes († 1552) in Beckmann's »Notitia univ.« Frankf. (1707) daraus mitgeteilt von Dehn in der Caecilia Bd. XXV, Heft 99.

den er am Schluß dem nächsten Bewirter abtrat. Hier ist die Geselligkeit, die sich zum größeren Teil auf musikalischer Unterhaltung aufbaute, schon in den intimeren Kreis des Hauses verlegt. Was gesungen wurde, war nicht mehr hlos Tanzmusik — ein Mittel zum Zweck — und auch noch nicht eine konzertante Aufführung, sondern diente lediglich der Unterhaltung der daran Beteiligten. Dafür waren die vielen mehrstimmigen Volksbearbeitungen bestimmt.

Man sang am liebsten vor und nach Tisch. Agricola spricht davon in der Vorrede zu seiner »Musica instrumentalis« (1545):

•Ich kam oft zu gesellen gut  
die haben ein frölichen mut  
— — — — —  
wenn sie zu tische gan  
oder wider aufstan  
sich üben frölich in singen.•

Und dasselbe schreihet Fischart<sup>1)</sup> im »Gargantua«. Im Kapitel von der trunkenen Litanei zählt er alle möglichen Lieder und Quodlibete auf, die in der Trinkstube<sup>2)</sup> bei Hochzeiten und Kindtaufen gesungen wurden. Er schildert hier die Wirtshäuser<sup>3)</sup> des 16. Jahrhunderts und das Leben in ihnen, das gemeinsame Singen beim Zechgelage, wie hier Bauer und Bürger und Adeliger miteinander am Tische sitzen und was sie singen. Vieles stimmt mit den Gesängen in Schmeltzl's Sammlung überein; sie zeigen, wie diese Trinklieder in praxi geklungen haben, und man sieht, daß sie wohl zu der derhsten Wirtshauslyrik gehören, die an Roheit vielleicht nur noch durch die Zechgesänge des 17. Jahrhunderts überboten wird.

Daß diese Unterhaltung nicht nur bei den alleruntersten Volksschichten üblich war, wie Bohn<sup>4)</sup> vermutet, geht daraus hervor, daß Schmeltzl sein Liederbuch dem wohlledten Herrn Igelshofer gewidmet hat, um ihn nach »schweren, richtigen und müesamen geschefften zu erlustigen und guter

1) Geschichtsklitterung (Ausgaben 1575, 1582, 1590) Cap. VIII.

2) Von dem Leben und Treiben im Wirtshaus gibt Gustav Freytag in den Bildern der deutschen Vergangenheit XVI. Jahrh. eine anschauliche Schilderung.

3) Über die Trinkstuben in Wien, von denen zwei bis 1571 vom Stadtrat erhalten wurden, und von denen sich eine in der Wollzeile 778 (neu 17) noch bis 1798 mit dem Beinamen »Die alten Taffern«, die andere in der oberen Bäckerstraße befand, vergl. Kisch: die alten Straßen-Plütze Wiens, S. XX. Hier wurden fremde Weine, deren Ausschank sonst nicht gestattet war, an fremde Gäste verzapft. Aus einer Stadtrechnung von 1465 wurden da ungarische Süßkräutelweine, dann Raphael-, Malvasier-, Muskateller-Osterweine ausgeschenkt. Vgl. damit Schmeltzl's Weingesang Nr. 18.

4) Bei Besprechung des Textes vom Nasenlied (Nr. 4), das auch Ortl. Lasso komponierte, sagt Bohn (Ortl. Lasso als Komponist weltlicher d. Lieder, Jahrbuch für Münchner Geschichte S. 189), daß die derbe Originalität der Epitheta auf einen Jargon hinweist, der nur den alleruntersten Volksschichten entlehnt sei.

Ding zu machen«. Sicher hat er in folgedessen Gesänge gewählt, die auch in den besten Bürgerkreisen Wiens beliebt waren.

Neben die musikalische Unterhaltung der Gäste unter einander, wie sie Fischart beschreibt, treten bei festlichen Gelegenheiten, namentlich bei Hochzeiten, auch noch Musikaufführungen im engeren Sinn durch einen kleinen Chor von Berufsängern<sup>1)</sup>. So erzählt zum Beispiel Felix Platter (1536—1614), Arzt in Basel, in seiner Selbstbiographie<sup>2)</sup>, daß bei seiner Hochzeit Musik gemacht wurde. Er schreibt: »Die Musik war Christelin der Bläser, Cantores waren die Schüler; sie sangen unter andern den Gesang von den Löffeln«. Dieser selbe Gesang ist in Schmeltzl's Sammlung zusammen mit mehreren ähnlichen Tonstücken enthalten; sie geben ein ziemlich reichhaltiges Repertoire solcher in Wien bei ähnlichen Gelegenheiten aufgeführten Musik.

So mannigfaltig die Art der Aufführung war, so verschieden sind auch die in der Sammlung enthaltenen Tonsätze. Noch ganz im Stil der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist die Komposition von Nicolaus Puls (Nr. 25) über das Volkslied »La rauschen«. Die Melodie liegt im Tenor, die andern Stimmen kontrapunktieren. Auch Heinrich Isaac hat dasselbe Lied (ohne Text) bearbeitet; es steht in dem handschriftlichen Liederbuch (von circa 1533) der Wiener Hofbibliothek (Sign. Nr. 18810). Die Melodie ist im wesentlichen bei beiden vollständig gleich; Böhme (Altdeutsches Liederbuch Nr. 180) führt die Melodie aus Schmeltzl's Liederbuch an. Zum Vergleich diene hier Isaac's Tenor:



Bei Isaac ist die Melodie einfacher. Puls hat jedem Satz einen Auftakt vorausgeschickt, zwischen größere Intervallenschritte Zwischennoten eingeschaltet und einige größere Notenwerte in kleinere aufgelöst. Die Bearbeitung bei Puls ist aber mixolydisch, während sie bei Isaac dorisch ist. Das Volkslied selbst scheint im Volk im modernen C-dur

1) Vgl. was oben von den Schülern der Kauterei gesagt wurde.

2) Bei Gustav Freytag, l. c. II. Bd. II. Abt. S. 210.



gesungen worden zu sein; daraus nur erklärt sich, daß Puls die Melodie mixolydisch statt dorisch-transponiert nehmen konnte, da er sonst in der Bearbeitung die kleine Terz nicht hätte aufgeben dürfen. Formal wendet Puls bei der Bearbeitung der Melodie das Prinzip der Proporz an und verbindet erste und zweite Strophe mit einander wie Vortanz und Nach Tanz. Da aber die kontrapunktische Führung der andern Stimmen jede Möglichkeit, danach zu tanzen, ausschließt, so läßt sich in dieser Rhythmusänderung, die a priori nur durch den Tanz bedingt gewesen wäre, schon eine vom Komponisten beabsichtigte Stilisierung erkennen, die den zweiten Vers zu einer rhythmischen (hier auch harmonischen) Variation des ersten umformt<sup>1)</sup>.

1) Den vollständigen Text dieses Volksliedes stellt Uhland, Volkslieder I, S. 78, Nr. 34 aus diesen bei Schmeltzl komponierten Strophen und einer Strophe aus dem Graßliedlein (Nr. 15) zusammen; daneben stellt er eine ähnliche Strophe aus Forster V., Nr. 35,

## A.

Grasliedlein. 1. Ich hört ein sichelein rauschen  
wol rauschen durch das Korn  
Ich hört ein fein magt klagen  
Sie het jr lieb verlorn.

bei Schmeltzl.

2. La rauschen, lieb, la rauschen  
ich acht nit wie es ge;  
ich hab ein buln erworben  
in veiel und grünen kle.  
3. Hast du ein buln erworben  
In feiel und grünen kle  
so ste ich hie alleine  
thut meinem herzen we.

## B.

3. Lass rauschen sichele rauschen  
und klingen durch das korn!  
weiß ich ein maidlein trauern  
hat jren bulen verlorn.

Daß diese Strophe zu den beiden andern gehöre, zeigt die vermittelnde Strophe bei Forster, meint Uhland. Dem widerspricht Böhme l. c., indem er nachweist, daß sich eine Melodie bei Werlin (Handschrift von 1646) gefunden hat, der die Grasliedleinstrophe unterlegt ist. Diese Melodie, die auch zu den 3 erhaltenen Stimmen des Graßliedlein (Tenor fehlt) paßt, ist identisch mit dem Tenor des fünfstimmigen Satzes von J. von Brandt bei Forster, hingegen vollständig verschieden von der bei Schmeltzl gegebenen Melodie. Böhme folgert daraus eine Nichtzusammengehörigkeit der Melodien. Wenn sich dem entgegen Liliencron (Leben im Volkslied um 1530, S. 404) auf den Ausspruch Uhland's beruft und meint, daß die Forster'sche Strophe in ihren beiden ersten Zeilen zusammengefloßen ist aus denen der Graßliedleinstrophe und denen der ersten Schmeltzl'schen und sie infolgedessen vorher neben einander gestanden sein mußten, so ist diese Begründung bei der Verschiedenheit der Melodien

Diesem nach schlichter deutscher Manier vierstimmig gesetzten Volkslied mit dem prachtvollen Tenor, der so klar und schön im Tonsatz eingeschlossen ist, steht als Vertreter der neuen, welschen Richtung das Madrigal (Nr. 1) gegenüber. Dieses stellt eines der frühesten, soweit die Literatur jetzt zu übersehen ist, das erste Beispiel dieser Form in einer deutschen Sammlung dar. Die musikalische Komposition richtet sich nach dem Versbau; daraus folgt, daß in der Melodie symmetrische Bildungen erscheinen. Sie kommen nur in der Oberstimme, hier aber in schärfster Prägnanz zum Ausdruck; aus dem Tenor ist die melodieführende Stimme also bereits in den Diskant gerückt. Die Tonart ist dorisch, dabei aber der Gegensatz zwischen Tonika und Dominante bei den Teilschlüssen energisch herausgearbeitet. Den ersten vier Zeilen, kreuzweise gereimt, entspricht eine Periode und ihre Wiederholung mit rhythmisch verschobenem Akzent. Die vier folgenden Zeilen bilden je eine Periode mit wiederholtem Nachsatz. Das Konstruktionsschema ist daher folgendes.

		Schlüsse	Taktzahl	
I.	{ Vordersatz	d	(4	a
	{ Nachsatz	a	6)	
	{ Vordersatz	d	(4	a
	{ Nachsatz	a	6)	
II.	{ Vordersatz	a	(4)	b
	{ Nachsatz	d	(4 + 4)	cc
III.	{ Vordersatz	a	(5)	d
	{ Nachsatz	d	(5 + 4)	ee.

Die mehrstimmige Bearbeitung schont die Melodieeinschnitte; die Stimmen selbst sind selbständig in motivisch-imitatorischer Arbeit geführt.

Dieses Madrigal ist das einzige, das die eben erst modern werdende Kunstform in der Sammlung vertritt. Nur noch bei einem Tonsatz könnte man den rohen Versuch einer ähnlichen madrigalesken Kompositionstechnik erkennen, in Nr. 22 »Vass ziehen in oesterreich«<sup>1)</sup>. Das Fehlen eines bestimmt gegliederten Cantus firmus, die locker gearbeitete,

nicht stichhältig, umso weniger als Liliencron auf eine jüngere Gestalt des Liedes im Wunderhorn II, 50 hinweist, wo die drei Strophen zwar wirklich neben einander stehen, dies aber auf einer willkürlichen Zusammenstellung der Herausgeber beruht, die überdies noch eine zweite selbstgedichtete Strophe eingefügt haben. Mehr spricht aber für diese Ansicht Liliencron's ein Fragment aus Quodlibet VIII Eitner, d. deutsche Lied I, S. 52, Nr. 246, 247, die 8 Takte gehören natürlich zueinander und sind nicht, wie Eitner angibt, zu trennen), wo ein Text, der dem in der Komposition von Pnls sehr ähnlich ist, einer Melodie unterlegt ist, die mit der Forster'schen eine nicht zu verkennende Ähnlichkeit hat.

1) Eitner d. d. Lied I, S. 132 (nur der Anfang.

motivische Führung der Stimmen und schließlich der Text selbst, der nicht einem Volkslied entstammt, deuten darauf hin.

Eine ganz andere, aber auch »zu zeyten frembde art« vertritt in der Sammlung das große Schlachtenstück *Bataglia Tagliana*. Es entstammt dem bunteren und dramatischeren Genre der musikalischen Tonmalerei, das namentlich von den französischen Komponisten des frühen 16. Jahrhunderts gepflegt wurde. Ihre Spezialität war die musikalische Nachahmung von Klängen und Geräuschen in der Natur. Bekannt sind die tonmalerischen Scherze eines *Gombert* und *Jannequin*<sup>1)</sup>, wie zum Beispiel *le chant des oiseaux*, *les cris de Paris*, *la bataille des Suisses à Marignan*, die ohne Hilfe von Instrumenten nur durch Menschenstimmen ausgeführt wurden. Genau zu demselben Genre gehört die *Bataglia Tagliana*.

Einen ähnlichen burlesken Vorwurf behandelt Senfl im »Gleut zu Speyer«<sup>2)</sup> (Nr. 24), aber ganz anders, man möchte sagen — in deutscher Art. Zu dem Gesang bemerkt Ambros<sup>3)</sup>, er sei eine reine Posse, in der die Stimmen ein volltöniges Glockengeläute nachahmen.

Fischart hat jedenfalls diesen kunstvollen Gesang im Sinn, wenn er meint, es sei »dannoch eine Kunst, in ein Glockenklang einen text erdenken«<sup>4)</sup>. Diese Art von Texten, erklärt Uhland<sup>5)</sup>, gehört zu jenen Gedichten, die schon seit dem 14. Jahrhundert Tiere und leblose Dinge als redende und fühlende Wesen mit in den Kreis der Darstellung ziehen, und die in einer Reihe von langen Lügengedichten, Sprüchen und Volksliedern ihren Ausdruck finden. — Der Tonsatz Senfl's ist ein prächtiges Beispiel einer mit den einfachsten Mitteln erreichten, vokalen Tonmalerei. Der sechsstimmige Satz wird aus den einfachsten Motiven entwickelt: die Harmonie besteht ausschließlich aus Dreiklängen der ersten, fünften und dritten Stufe und bewegt sich vollständig in modernem F-dur. Die Stimmführung bleibt vorzugsweise in den durch den Dreiklang gegebenen Intervallen; die Stimmen, sind nota contra notam gesetzt; weder Vorhalte noch dissonierende Durchgangsnoten suchen den Satz interessanter zu gestalten, und doch erreicht Senfl durch allmählich immer lebhafter werdende Bewegung der Stimmen, durch Zerlegung und rhythmische Verschiebung und schließlich durch kanonische Engführung eine geradezu imposante Steigerung. Auch hier ist kein cantus firmus vorhanden. Kurze Phrasen, dem Klang des Glockenspiels entnommen, werden in allen Stimmen verarbeitet; der Text ist zwischen alle Stimmen verteilt und wird begleitet durch das »kling klang«

1. Expert, *Les Maitres de la Renaissance française*.

2. Eitner l. c., S. 139.

3. III, S. 420.

4. *Gargantua* Kap. 41, S. 434.

5. *Zur Geschichte der Dichtung und Sage* III, S. 224 ff. Anm. 219.

der kleinen Glocken in den oberen und das »mur maun« der dröhnenden, großen Glocken in den tiefen Stimmen. Der mehrstimmige Satz ist von edler Klarheit und harmonisch so voll Energie und Wohlklang, daß dieses feierlich heitere Stück, ein apartes Stück der musikalischen Kleinkunst des 16. Jahrhunderts, auch heute noch, nahezu vier Jahrhunderte nach seiner Entstehung, modern und bezaubernd anmuten kann.

Alle andern Tonsätze, die in der Sammlung vorkommen, gehören zu einer ganz besondern Art der burlesken Gesellschaftsmusik, es sind dies die *Priamel* und das *Quodlibet*. Von diesen beiden Gruppen von Scherzliedern hat namentlich die Priamel in der deutschen Literaturgeschichte eine große Rolle gespielt. In einer umfangreichen Untersuchung legt Wilhelm Uhl<sup>1)</sup> die Entstehung und Ausbildung der deutschen Priamel dar. Die Priamel — der Name selbst wurde vielfach erklärt — hatte ursprünglich verschiedene Bedeutungen; im 16. Jahrhundert war sie hauptsächlich eine Aneinanderreihung von verschiedenen Vordersätzen, denen ein Nachsatz mit oder ohne Pointe folgte, eine Aneinanderreihung von binsenglatten Wahrheiten oder schließlich eine endlose Aufzählung aller möglichen Arten eines Gegenstandes, in letzter Linie immer eine Verbindung von verschiedenen Sachen. Uhl gibt eine ausführliche Zusammenstellung und Klassifizierung der Priamel von der Zeit der Edda an bis auf den heutigen Tag. Er berücksichtigt nur die textliche Form und gelangt im Lauf der Untersuchung zur Feststellung, daß Priamel und Quodlibet mit einander verwandt seien und auch gemeinsamen Ursprungs wären. Das ist tatsächlich so; denn in Schmeltzl's Sammlung, die Uhl nicht kennt, sind auch jene Gesänge als Quodlibet bezeichnet, die nach Analogie der von Uhl angeführten Gedichte eigentlich gut ausgebildete Priameln sind<sup>2)</sup>. Zum Vergleich diene eine Priamel von Burkard Waldis aus dem »Esopus« (1557) und ein Gesang aus Schmeltzl's Sammlung »der Nemo«<sup>3)</sup>. (Nr. XIII.)

1. Die deutsche Priamel. Leipzig 1897.

2. Als Quodlibet werden ausdrücklich Nr. 17 und 21 bezeichnet.

3. Das Gedicht vom Nemo ist eine Nachahmung von Hutten's spielendem Gedicht Nemo (1513) (Ulrici Hutteni, equitis Germani opera quae reperiri potuerunt omnia edidit Ed. Bücking I—V, daraus III, S. 110. Der Anfang lautet dort:

Qui loquitur, Nemo est, loquitur nihil, at tibi si quid  
Insonuit, dicas, Nemini esse nihil.

Zum Vergleich seien einige andre Verse angeführt:

Ille ego sum Nemo de quo monumenta loquuntur,  
Ipse sibi vitae munera Nemo dedit.  
Nemo fuit semper, Nemo isto tempore vixit,  
Quo male dispositum dii secuere Chaos.  
Ante ortum Nemo est aliquis, post funera Nemo  
Nunc quid invito facitve deo.

Das Sprichwort sagt, es sey das alter  
 Ein schweres masz und böses malter  
 Denn on die jar so bringt es sust  
 Sorg krankheit, mühe und gross Vnlust  
 Und ist also des lebens Summen  
 Drum all vnfell zusammen kumen.  
 Damit der sachen werdt ein endt,  
 Im alter sich alls stösst und wend  
 Denn von alter wird der Mann gro,  
 Und von alter wird mist aus stro  
 Von alter fauln üpfel und Birn  
 Alter macht runzeln an der Stirn,  
 Von alter wirdt ausz eisen rost  
 Von alter wirdt der Wein ausz Most,  
 Das Alter macht die Augen roth,  
 Alter macht Schimmel in dem Brodt,  
 Von alter wird aus wasser saltz  
 Von alter wird Gerstn zu Malltz.  
 Das grün Laub wird vor alter fahl  
 Ein krauser kopf von alter kahl  
 Für alter wird der Wagen knarren  
 für alter wird der Mann zum narren  
 u. s. w. — — — — —  
 Für alter mag kein ding bestahn  
 für alter musz die Welt vergahn.

Hört zu, hört zu und seht euch fur  
 Hier kommt ein verachte Creatur,  
 der vil schaden hat gethan,  
 und sein nam heißt der Niemandt.  
 Er ist behender als der Wind  
 an allen orten man ihn findt  
 er ist auch alzeit fertig zu weg  
 man sing man sag man frag,  
 was an allen orten geschicht  
 hat Niemand gethan, wird ausgericht.  
 u. s. w. — — — — —  
 Wer bricht schüssel und teller?  
 Nemo  
 Wer stehet gern früh auf?  
 Nemo  
 Wer bricht hafen und krug?  
 Nemo  
 Wer bricht öfen, fenster, krausen?  
 Wer geht zu nachts umb mansen?  
 Nemo.  
 Wer bricht stul, spiegel, glas?  
 Wer macht neid und hass?  
 Nemo.  
 Wer bricht messer und schwert?  
 Wer verderbt manches pferd?  
 Nemo.  
 Wer bricht kessel rost und pfannen  
 kluppen, dreifuß, können?  
 u. s. w.

Die Priamel ist hier in die besonders beliebte Form von Rätselfragen gebracht. Auch die Gesänge 2, 3, 4, 5, 16, 17, 18, 21 sind ganz nach der Art und Weise der späteren Aufzählungspriameln von Abraham a Santa Clara gemacht. Bei diesem heißt es zum Beispiel in dem Gedicht »Reim dich« (Salzburg 1708):

Omnia Nemo potest, Nemo sapit omnia per se,  
 Nemo manet semper, Crimen nemo caret.

Schon um 1510 erschien zu Memmingen ein fliegendes Blatt (vgl. Repertorium typographicum im Anschluß an Hain's Repertorium und Panzer's deutsche Annalen von Emil Weller, S. 70, Nr. 600) mit dem Titel »Niemand's hais ich; was iedermann tut, des zeilt man mich«.

Daraus als Beispiel einige Verse:

Menger redt vonn mir Unnd gsach mich doch nie  
 Er bsech mich recht gut, stand ich hie.  
 Ich bin der, den man Niemandts nennet  
 Das haußgesind mich wol erkennt  
 Wann mit mir beschirmet sy sich etc.

Einen ähnlichen Inhalt hat auch die Komödie von »Jemandt und Niemandt«, das 6. Stück in der Sammlung der englischen Comoedianten (1620).

Faule Aepffel, faule Birn  
 faule Menscher, faule Diern,  
 faule Rettig, faule Buben,  
 Faule Knaben, faule Ruben  
 Fauler Kohl, faules Kraut  
 Faules Fell, faule Haut etc.

oder umgekehrt in einer Auseinandersetzung über die Abscheulichkeit der Sünde, wo er beginnt: »Es gibt große Nasen, kleine Nasen, lange Nasen, kurze Nasen« usw.; und in einer andern Predigt, wo er ausruft: »ihr unsinnig narren, ihr tolle Narren, ihr wilde Narren, ihr Werfnarren, ihr Stoßnarren, ihr Hausnarren, ihr Scheltnarren« usw. Ebenso ist bei den genannten Gesängen Schmeltzl's der Spaß durch die Betrachtung aller möglichen Arten, Abarten und Unterarten eines Gegenstandes mit deutscher Gründlichkeit totgehetzt, und es laufen Löffel, Nasen, Säcke, Mäuse, Katzen, Tauben, Eier durch eine endlose Reihe von manchmal lächerlich unsinnigen und oft sehr derben Adjektiven. —

Diese Art von Poesie, wenn man den Unsinn so nennen will, verwendete man anscheinend recht gern zum Aufsingen. So führt Fischart in der trunkenen Litanei unter den Liedern, die gesungen werden, auch das Löffellied und den fast vollständigen Text vom Nasenlied an. Denselben Text hat Orl. Lasso<sup>1)</sup> komponiert; und noch im »ohrenvergnügenden Tafelconfect« (1733), einer Sammlung von zwölf kurzweiligen Sing- und Tafelstücken, ist ein ähnlicher Text, »Von allerhand Nasen« vertont. Auch in einer Musikhandschrift<sup>2)</sup> (circa 1575) sind von Ludwig Iselin's Hand zwischen die Kompositionen die Texte ohne Musik von folgenden Liedern eingetragen und ausdrücklich als Quodlibet bezeichnet: (fo. 55b) »Ein Quodlibet von Narren, der Nemo, ein Quodlibet von Dauben, ein Quodlibet von Eyern«.

Die Gleichmäßigkeit des wie ein Spinnrad fortlaufenden Textes hat eine ebensolche Gleichförmigkeit in der Musik zur Folge. Es scheint daher, daß diese Gesänge vorzugsweise zum Tanz aufgesungen wurden. Der markierte Rhythmus mit der schweren Betonung auf dem ersten Taktteil, die gleichförmige Periodisierung machen diese Annahme wahrscheinlich. Die Komposition dieser Gedichte gliedert sich in zwei oder drei Teile<sup>3)</sup>. Der erste und der zweite Teil ist gewöhnlich, aber nicht immer, länger als der dritte. Da der Text nicht strophisch gegliedert, sondern leicht-


1) L. c., eine fünfstimmige Komposition; der Notenwert bei Lasso ist auf die Hälfte diminuiert, die Stimmen lebhafter geführt und synkopieren häufig, namentlich die oberste Stimme ist freier und melodischer gestaltet.

2) Richter, l. c. (Handschriften der Universität Basel) S. 67 und 68.

3) Aus 2 Teilen: V. von Löffeln, XV. von Eyren, XVI. von Narren, XVIII. Weingesang, XXI. von Secken; aus 3 Teilen: III. von Dauben, IV. von Nasen, XVII. Seck, Mäus und Katzen.

artig ist, ist er der Form nach durchkomponiert. Den Typus stellt am klarsten Nr. XVI »das Narrenlied«<sup>1)</sup> dar:

Die ersten 16 Takte enthalten textlich eine Aufforderung an das Publikum zuzuhören<sup>2)</sup> und bilden musikalisch eine aus zwei achttaktigen Perioden bestehende Einleitung, die wie der harmonisch reicher ausgeführte und auch in der Stimmführung polyphoner gehaltene Satz angedeutet, breiter und langsamer zu singen war, als das folgende. Hierauf folgt der eigentliche gerade Tanz, charakterisiert, wie gesagt, durch den gleichtaktigen Satzbau, die symmetrische Gliederung und den gleichmäßigen Rhythmus. Die Melodie, wenn man von einer solchen überhaupt sprechen kann, liegt im Tenor, da hier durchwegs die größte Kontinuität gewahrt ist; das wird bestätigt durch die Bearbeitung des Nasenliedes von Orlandus Lassus, das denselben Cantus firmus im Tenor hat<sup>3)</sup>. Durch die ständige Wiederholung eines und desselben aus wenigen Noten bestehenden Motivs, das mit geringen Varianten sich durch den ganzen Tonsatz fortbewegt, soll die Tautologie des Textes wiedergegeben werden<sup>4)</sup>, es stellt nichts anderes dar, als einen in Noten um-

gesetzten Taktschlag . Der gerade Tanz besteht aus einem Auftakt, der in die Tanzbewegung hinüberleitet, gebildet aus zwei sechstaktigen und zwei erweiterten siebentaktigen Phrasen. Daran schließt sich im Tripeltakt der Hupfauft, aus vier zwölftaktigen Perioden bestehend (die ersten drei aus je drei viertaktigen, die letzte aus vier dreitaktigen Phrasen zusammengesetzt). Der zweite Teil, ohne Einleitung, umfaßt für den geraden Tanz 32 ( $2 \times 12 + 8$ ) Takte; an die Stelle der Proporz ist ein Schlußsatz getreten, der dem ersten Teil — aber verkürzt — entspricht, und wieder aus einem achttaktigen ( $2 \times 4$ ) geradtaktigen und einer

1) Es ist eins der vielen Folgedichtungen, die Sebastian Brandt's »Narrenschiff« (1494) nach sich zog (vgl. Zarneke, Seb. Brandt's Narrenschiff Anm. CXXXIII). Es ist wahrscheinlich mit dem Narrentanz identisch, der in einigen Volksliedern zitiert ist z. B.:

Hab Dank, hab Dank, liebe Hasel mein  
Daß du mir das gesaget,  
Hätt mich sonst heut auf den Narrentanz bereit  
Zu Hause will ich bleiben,

(vgl. Herder, Stimmen der Völker in Liedern V. Buch, Nr. 7).

2) Stereotyp findet sich so eine Einleitungsfloskel in den meisten Meisterliedern (vgl. die bei Goedecke und Tittmann abgedruckten Gedichte).

3) Der Cantus firmus wurde wahrscheinlich häufig geändert und nur nach einer bestimmten Schablone gesungen, denn bei Lassus sind viele, auch größere Stellen umgestaltet.

4) Die Wiederholung einer einzigen, melodischen Phrase ist eine Eigentümlichkeit der Frottoles. Darin erblickt Rud. Schwarz (Die Frottole im XV. Jahrh. V. f. M. II. S. 461) den Keim zur späteren thematischen Arbeit.

achttaktigen Phrase im Tripeltakt, der Reminiscenz an die übliche Proportz gebildet ist. Die mehrstimmige Behandlung ist nur auf ein deutliches Herausarbeiten der Rhythmen gerichtet. Daher folgen die Stimmen *nota contra notam* dem Tenor; sie sind nicht mehr so selbständig geführt, wie in den ältern Volksliedbearbeitungen, sondern bilden bereits eine Art homophoner Harmonisierung, bei der aber die Verbindung der einzelnen Akkorde noch nicht auf einer inneren Zusammengehörigkeit beruht, sondern die Harmonie nur in Beziehung steht zu dem gerade im Tenor liegenden Ton, der als Tonika, Terz oder Quint nur einen Bestandteil der von ihm bestimmten Harmonie bildet. So bearbeitet zeigen diese Gesänge, daß im Volk schon zu einer Zeit Lieder in harmonischer Behandlung mehrstimmig gesungen wurden, als in der Kunstmusik noch die reichentwickelte Polyphonie in gebundener kontrapunktischer Stimmenführung herrschte. Dem entspricht die in diesen Gesängen ausschließlich festgehaltene Tonalität unseres modernen Dur und Moll. Besonderer Wert, — und das ist für diese frühe Zeit bemerkenswert — wird auf gute Deklamation gelegt. Es ist hier schon der richtige Weg zur musikalischen Komik<sup>1)</sup>, bemerkenswert ist die Anwendung rascher, parlierender Noten, kurzer, wie Gevatterinnenklatsch dialogisierender Phrasen; denn oft sind nur je zwei Stimmen mit einander verbunden, die abwechselnd paarweise pausieren und singen. Dazu kommt in manchen von diesen Gesängen, in denen zu gunsten der musikalischen Unterhaltung das Prinzip der Tanzmusik zurückgetreten ist, daß Nachahmung, thematische Einsätze, kanonische Führung — ganz leicht und locker und immer *nota contra notam* gearbeitet — den kunstlosen Tonsatz beleben. Schon sehr gut pointiert ist die musikalische Deklamation im Gesang vom »Niemand«. In kurzen Minimen werden die Fragen gesungen, und nach einer Semibrevispause antworten in doppeltlangen Noten (Semibreven) zwei fast stets gleichbleibende Akkorde immer ernsthaft: *Nemo*. Auch das Prinzip der Rhythmusänderung wird in mehreren dieser Gesänge, die anseheinend keine Tanzgesänge mehr waren, nur zum Zweck einer präziseren Deklamation (wenn z. B. in den Aufzählungsprämeln nach einer Reihe von zweisilbigen Adjektiven einsilbige folgen) angewendet, so daß auch hier wieder wegen der stärkeren burlesken Wirkung eine Taktänderung als bereits beabsichtigte Stilisierung der alten Proportz hervortritt.

Diese priamelartigen Gedichte erscheinen in Musik gesetzt zum erstenmal<sup>2)</sup> in der Schmeltzl'schen Sammlung. Man hat sie sicher schon viel früher gesungen; hier sind sie der unmittelbare Beweis einer Unterhaltungsmusik, wie sie im Wien des 16. Jahrhunderts erklingen ist.

1) Vgl. Ambros III, I. c.

2) Wenn man von denselben bei Ott 1534, und Schöffler 1536 schon früher veröffentlichten Liedern von Löffeln und von Eyern absieht.



Die letzte Gruppe von Gesängen, die der ganzen Sammlung ihr eigenartiges Aussehen gibt, sind die *Quodlibets*. Sie sind eine merkwürdige Erscheinung, deren Auftreten vielleicht in Zusammenhang steht mit dem Abblühen des Volksliedes in mehrstimmigen Bearbeitungen. Wenn die Sammler in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bemüht waren, die vollständigen Melodien der schönsten Volkslieder in kunstreichen Bearbeitungen zu erhalten, so war diese schöne Mode vielleicht schon abgebraucht erschienen, man begann die »Recreation im Verschiedenen« zu suchen, und so tritt mit dem Quodlibet eine andersartige, viel weniger künstlerische, gewiß aber originelle Art der Verwendung von Volksliedern auf. Mit ihnen erscheint einer der frühesten Versuche, das Burleske in der Musik zum Ausdruck zu bringen. Über die Entstehung des Namens und seine Bedeutung ist schon viel gestritten worden. Die einen, an der Spitze Kade<sup>1)</sup>, behaupten, daß man *quodlibet* schreiben müsse (wie viel Melodien man nämlich mit einander verbindet), die andern, darunter Schneider<sup>2)</sup>, schreiben *quodlibet* (was man alles durcheinander singt).

Das Quodlibet des 16. Jahrhunderts erscheint unter dreierlei Formen. Der erste Typus war der, daß zwei, drei, vier Melodien in verschiedenen Stimmen miteinander verbunden wurden. Die einzelnen Melodien wurden so lange gestreckt und erweitert, verkürzt, verlängert, wiederholt, bis sie zusammen gesungen werden konnten und harmonische Konsonanzen, wenigstens auf den stark betonten Taktteilen gaben. Die zweite Art war die, kurze Fragmente aus Liederanfängen, oder überhaupt Bruchteile von Melodien aneinander zu reihen. Stückweise, wie der Aal in der Küche, sagt Kade, wurden mehrere alte, schon bekannte Lieder in kleine Schnitte zerlegt und als Quodlibet mit einander verarbeitet. Die Melodie lag dann, wie überhaupt während der Zeit des 16. Jahrhunderts im Tenor, die andern Stimmen begleiteten kontrapunktisch oder homophon. Eine dritte Art entstand durch Verquickung dieser beiden Prinzipie. Jede Stimme war aus Fragmenten zusammengesetzt, jede aus andern und hatte also verschiedene Texte und Melodien; das war die künstlichste und tollste, aber auch die lächerlichste Art des Quodlibets. Die beste Definition gibt Prätorius im »Syntagma musicum« III. Teil, V. Kap. S. 17.

»Messanza seu Mistichanza: Ist ein Quodlibet oder Mixtura von allerley Kräutern, und salata di Mistichanza: Wird sonstn ingemein Quodlibet genannt. Wo nemlich aus vielen nnd mancherley Motetten, Madrigalien vnnnd andern deutschen, weltlichen, auch possierlichen Liedern, eine halbe oder ganze Zeile Text mit den Melodeyen und Notten, so dazu vnnnd darüber gesetzt seyn, heraussergenommen, und aus vielen stücklin nnd fläcklin gleichsam ein ganzer Peltz zusammengesticket vnd geflicket wird. Es sind aber derselben Quodlibeten dreyerley Arten.

1) Mathias le Maistre l. c.

2) Das mus. Lied II. S. 367,

- I. Etlich haben in jeder Stimm einen besondern vnd vollkommenen Text: Wie denn eins, so mir fast wohl gefelt, gefunden wird, da in einer Stimm / Erhalt uns Herr; In der andern »Ach Gott vom Himmel«, in der dritten »Vater unser im Himmel«, in der vierdten »Wir glauben all«, in der fünften: »Durch Adams Fall«: gantz durchgeführt worden<sup>1)</sup>.
- II. Etlich haben zwar in einer jeden Stimm einen besondern Text aber gar zerstückelt vnd zerbrochen. (Wie in des Nicolai Zangii Quodlibet.)
- III. Etlich haben in allen Stimmen eynerley Text, welcher aber auch unvollkommen vnd abrumperet wird, bald ein ander darauff erwischet wird. Wie in Melchior's Franken Quodlibeten. Und in den beyden Messanzen Mirani a 5 und Nascela pena a 6 zu ersetzen.

Das Quodlibet geht also, wie man sieht, eigentlich von zwei verschiedenen Möglichkeiten aus. Es werden entweder mehrere vollständige Melodien mit einander verbunden, oder es werden überhaupt Fragmente neben einander gesetzt. Die erste Art ist sicher schon sehr alt. Sie ist vielleicht — ein Beweis dafür läßt sich allerdings nicht erbringen — ein Überrest der noch aus der frühesten Zeit der Mehrstimmigkeit stammenden Methode des *cantus prius factus*, der Gesänge *cum diversis litteris* und der gewaltsam zu einem Bündnis gezwungenen Melodien<sup>2)</sup>. Noch bis tief ins 16. Jahrhundert hinein werden in sehr ernst und innig bearbeiteten Tonsätzen zwei verschiedene Melodien verwoben. Ludwig Senfl zum Beispiel hat in fünf Bearbeitungen den Tenor »Fortuna desperata« jedesmal mit einer anderen Volksliedmelodie im Diskant, Alt oder Baß in Verbindung gebracht. Von einem richtigen Quodlibet kann man aber erst dann sprechen, wenn in einem vierstimmigen Satz drei, oder auch vier verschiedene Melodien verarbeitet sind, und die sind gewöhnlich — der derbe Witz ist ja im Quodlibet die Hauptsache — mit Texten von sehr verschiedenen Qualitäten verbunden. Das Quodlibet dieser Gattung ist kunstvoller und vornehmer als das andere; es verschwindet deshalb mit der zunehmenden Verrohung des Volkes im 17. Jahrhundert auch viel früher aus der Gesellschaftsmusik und macht der anderen Gattung des Quodlibets Platz.

Auch dieses stammt schon mindestens aus dem 15. Jahrhundert, denn schon Tinctor hat die Formen der Quodlibetkomposition gekannt. Er erörtert im »Contrapunctus« die Möglichkeit, wann ein Gesang in die Oberstimme gesetzt werden könne und meint, das geschehe dann: »dum alicui alto cantui simpliciter composito unam aut plures addimus partes . . . vel dum supra supremum cuiusvis cantus multipliciter compositi aliam partem novam addimus«. Als Beispiel dazu zitiert er einen zweistimmigen

1) Dieses Quodlibet, das nicht erhalten ist, wurde nach den Angaben des Praetorius von A. A. H. Redeker restituirt. (Notenbeilage Tab. I zu Hilgenfeldt: Bach's Leben, Wirken und Werke. 1850).

2) Wie in den Motetten und Kantilenen des 13. und 14. Jahrh.

Gesang, in dem der Tenor aus drei Fragmenten besteht und die obere Stimme — nach altem Gebrauch — der Superius eines andern Tonsatzes ist, der in gleicher Funktion hier wieder verwendet wird. Auch im Münchener und Berliner Liederbuch sind schon derartige zweistimmige Quodlibets enthalten. Fischart zählt in der Vorrede zum »Gargantua« (S. 6) die Vergnügungen sämtlicher Nationen auf; dabei erzählt er von den Deutschen, daß sie sich in Schulen mit deponieren und Quodlibeten vergnügten, »welch weis, wie die Quodlibetarij fûrgeben, auch S. Augustino soll gebraucht haben, und gewiß S. Thomas vom Aquavino«<sup>1)</sup>.

Indessen ist das Quodlibet nicht ein besonderes Eigentum der deutschen Gesellschaftsmusik. Dieselbe Freude am Zusammensetzen hatten die Italiener, Franzosen, Spanier. In Italien hieß eine solche Komposition *Mistichanza* und *Messanza*; Petrucci hat im IX. Buch der Frottolesammlung (Nr. 39) eine derartige Komposition von Ludovicus Foglianus abgedruckt. Hier sind in jeder Stimme andere Texte unterlegt, zum Schluß singen alle Stimmen dasselbe<sup>2)</sup>. Die mehrstimmige Behandlung ist in dem bekannten harmonisch vollstimmigen Satz *nota contra notam* der Frottolestechnik gehalten. Die Franzosen nennen eine solche Komposition *Fri-*

1) Uhl (l. c. Kap. III) sucht nachzuweisen, daß das Quodlibet in Studentenkreisen entstanden sei, und zwar als Parodie der sogenannten *Questio quodlibetica*. Es war nämlich an jeder Universität ein Tag bestimmt, an dem über eine Reihe von verschiedenen, beliebigen Materien disputiert werden mußte. Nach den Statuten der Wiener Universität vom 1. April 1389 heißt es: »De Quolibeto: Item Statuimus et ordinamus, ut omni anno semel regulariter circa Festum sancte Katherine, que et nostra specialis Domina est prae ceteris nostre facultatis Patrona adoptata, disputatio de quolibet solemniter habeatur. In qua quidem proponi volumus materias de singulis septem Artibus liberalibus et alias philosophias, prout spectat ad Artistam disputare. — — —« Im folgenden werden die Bestimmungen festgestellt, welche auf die Disser-  
tanten Bezug haben; die Reihenfolge, in der sie zu sprechen und zu exponieren haben, und auf die Gegenstände, die in dem Quodlibet verhandelt werden sollen. Die Studenten hätten diese Institution, nachdem sie schon veraltet war, verspottet und aus bekannten Alltätigkeiten — in Vers oder Prosaform — selbst Quodlibets gebildet, meint Uhl. Es ist aber nicht anzunehmen, daß das Quodlibet aus gesprochenen Texten entstanden sei, denn es war von allem Anfang an eine musikalische Unterhaltung; sonst ließe sich auch jene Form des Quodlibet, in der mehrere Texte gleichzeitig gesungen werden, nicht erklären. Allerdings erwähnt Uhl diese Art von Quodlibets gar nicht und konstatiert auch, daß in der Zeit vor Menantes (1680—1721), also vor dem Beginn des 18. Jahrhunderts keine Quodlibets zu finden sind (S. 441). Das war im Gegenteil schon die Zeit, wo das eigentliche Quodlibet mit Musik bereits im Verschwinden war. Die gesprochenen Quodlibets sind erst zu einer Zeit in Mode gekommen, in der jede Spur der alten Volkslieder, die das Quodlibet des 16. Jahrh. so unendlich wertvoll machen, ganz verlöscht war, die Musik nichts mehr zu sagen hatte und der ganze Witz in einer geistlosen Folge von Obszönitäten, im besten Fall von sinnlosen Worten und Banalitäten bestand.

2) Ob die einzelnen Stimmen Volkslieder singen wie in den deutschen Quodlibets, kann ich nicht beurteilen.

*cassé*; Raphael<sup>1)</sup> zitiert eines: »Après de vous secrètement demeure mon pauvre cœur« aus Attaignant's Sammlung 1530 (fol. 11, 12). Die französische Literatur jener Zeit berichtet auch von Aufsätzen (in Prosa), in denen Gedanken ohne Zusammenhang nebeneinander stehen und die *Coq à l'âne* genannt werden<sup>2)</sup>. In Spanien nannte man einen derartigen Tonsatz *Ensalada*; Barbieri sagt im »Cancionero Musical de les Siglos XV. y XVI.« S. 222), daß eine Ensalada ein Gemisch von verschiedenen Sprachen, Melodien und heterogenen Gedanken darstellt<sup>3)</sup>. Er veröffentlicht ein sechsstimmiges Quodlibet Peñalosa's, in dem vier spanische Volkslieder in den mittleren Stimmen gleichzeitig miteinander verbunden sind, während die oberste Stimme einen kontrapunktisch geführten Diskantus bildet und der Baß eine harmonische, vom Komponisten frei erfundene Füllstimme darstellt.

In Deutschland ist Schmeltzl's Liederbuch die erste größere Quodlibetsammlung<sup>4)</sup>. In der Folge, während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts über das 17. hinüber bis tief hinein ins 18. Jahrhundert, waren die Quodlibets sehr beliebt. Matthias le Maître<sup>5)</sup> Nicolaus Zangius<sup>6)</sup>, Melchior Frank<sup>7)</sup>, Hermann Schein waren auch als Quodlibet-Komponisten berühmt und gaben eigene Sammlungen heraus. Die Quodlibets, anfangs mehrstimmig, wurden später, dem neuen Stil entsprechend für eine Stimme — die aus lauter Fragmenten zusammengestellt war — mit Cembalobegleitung komponiert. In dieser Form sind sie noch im »ohrenvergnügenden Tafelconfect« enthalten<sup>8)</sup>. Je später die Sammlung er-

1) Über einige Quodlibete mit dem cantus firmus »O rosa bella« M. f. M. S. 161 ff.

2) Vgl. Flögel, Geschichte der komischen Literatur I. Bd. Kap. XII S. 64.

3) »Esta composición á seis voces es lo que antiguamente se llamaba una Ensalada; pero yo no recuerdo haber visto otra de esta especie, pues si bien en todas las ensaladas se balla una mezcla de idiomas, melodias y conceptos heterogenos éstos se presentan uno tras otro, y nunca simultáneamente como en esta composición; porque es de advertir que aquí se cantan al unísono tiempo las cinco diferenciales son villanicos con música propia, enyas melodías combino Peñalosa, añadiendoles el cantante o' contrapunto que liace el tiple, y el contrabajo que lleva la letra latina, composiciones suyas para completar la armonia del conjunto«.

4) Bekannt sind die vorher erschienenen Quodlibete im Berliner und Münchener Liederbuch, dann ein Quodlibet in Oeglin's Sammlung (1512 Nr. 42), und das Quodlibet von Heydenheymer bei Forster II 60, auch einige von den Martinsgesängen bei Forster III sind Quodlibets.

5) Einige davon veröffentlicht Kade l. c.

6) Weltliche Lieder und Quodlibets mit fünf und sechs Stimmen 1620—1621.

7) Neues Quodlibet mit 9 Stimmen 1609 und Grillenvertreiber 1622—1624.

8) Es wurden dann sogar Quodlibets ohne Musik gedichtet, dem Gebrauch des 17. Jahrhunderts entsprechend werden sie unter den längsten und sonderbarsten Titeln herausgegeben. So veröffentlicht z. B. Lübben Zeitschrift für deutsche Philologie XV, S. 43 ff.) einen Sammelband aus der Oldenburger Landesbibliothek von 1610, der Quodlibets unter dem Titel enthält: 7 lächerliche Geschnalz oder Gickes gackes Ofenloch, Hack-Mack, dille delle Häusle bauen usw.

schien, desto ärmer wurde der Inhalt des Quodlibets an Volksliedern, desto mehr nahm die Derbheit der Texte zu. Im Jahr 1706 sieht sich der Berliner Kantor Fuhrmann in seinem »Musikalischen Trichter«, in dem er die vornehmsten Musikstücke anführt, veranlaßt, vom Quodlibet zu sagen, daß es »in seinem Schalkssnarren-Habit gar nicht verdiente unter andern ehrbaren Singstückchen zu erscheinen«; er beschwört die christlichen Komponisten »mit herzlicher Bitte, kein scandaleuses Quodlibet (als welches den Mühlstein Matth. 18. verdient) hinfüro mehr zu setzen, sondern, wofern man dergleichen von ärgerlichen Worten angefülltes Quodlibet unter seinen Musicalien noch habe, so wolle man der lieben Musik zu Ehren, denn die ist viel zu edel und zu heilig, daß man sie so liederlich profanieren soll, dieselben dem deo Persarum, der seinen Altar in unsern Kirchen hat, alsofort opfern« usw.

Die Quodlibets waren im häuslichen Kreis, für den sie ja von allem Anfang an gedacht waren, und auch bei Musikern, von denen sie häufig extemporiert wurden, sehr beliebt. Das bestätigt Forkel<sup>1)</sup>, der von den Zusammenkünften der Familie Bach erzählt:

»Alle Mitglieder pflegten sich jährlich an einem bestimmten Tage zusammenzufinden. Da die Gesellschaft aus lauter Kantoren, Organisten und Stadtmusikanten bestand, die sämtlich mit der Kirche zu tun hatten, und es überhaupt damals noch eine Gewohnheit war, alle Dinge mit Religion anzufangen, so wurde, wenn sie zusammen waren, zuerst ein Choral angestimmt. Von diesem andächtigen Anfang gingen sie zu Scherzen über, die häufig sehr gegen denselben abstachen. Sie sangen nämlich nur Volkslieder, teils von possierlichem, teils auch von schlüpfrigem Inhalt zugleich miteinander aus dem Stegreif, so daß zwar die verschiedenen extemporierten Stimmen eine Art von Harmonie ausmachten, die Texte aber in jeder Stimme andern Inhalts waren. Sie nannten diese Art von extemporiertem Zusammenstellung Quodlibet, und konnten nicht nur selbst recht von Herzen dabei lachen, sondern erregten auch ein ebenso herzliches und unwiderstehliches Lachen bei jedem, der sie hörte.«

Als Nachklang dieser Erinnerungen aus der Jugend schrieb Joh. Seb. Bach in späterer Zeit selbst Quodlibets. Ein solches steht am Ende der 30 Goldberg-Variationen, wo er die Melodien der beiden Lieder »Kraut und Rüben haben mich vertrieben« und »Ich bin so lang nicht bei dir gwest« miteinander verbindet. Ganz nach Quodlibetmanier ist seine burleske Bauernkantate nach einem Text Picander's<sup>2)</sup>. Auch Reinecke machte einen Quodlibetscherz in den Variationen für Klavier über eine Gavotte von Gluck; in der letzten Variation fügt er die Gavotte mit der Musette aus Bach's 3. englischer Suite zusammen. Die Blüte der Quodlibetkomposition ist die berühmte Stelle aus dem Masken-

1 Joh. Seb. Bach, S. 4; er bemerkt dabei, daß einige diese Possenspiele als den Anfang der komischen Operette unter den Deutschen betrachten; dies sei aber nicht richtig, sagt Forkel, weil Quodlibets in Deutschland schon viel früher bekannt waren.

2 Spitta, Joh. Seb. Bach II, S. 654—661.

ball in Mozart's Don Juan (am Ende des 1. Finales). Die 3 Orchester auf der Bühne spielen jedes ein anderes Thema und in anderem Rhythmus, das erste das Menuett im  $\frac{3}{4}$ -Takt, das zweite eine Polka im  $\frac{2}{4}$  und das dritte einen raschen Walzer im  $\frac{3}{8}$ -Takt<sup>1)</sup>.

Indessen ist das eigentliche Quodlibet des 16. Jahrhunderts eine rein vokale Komposition, in der das Burleske hauptsächlich durch die Verbindung mit dem Text dargestellt wird. Denn auf die willkürliche und witzige Verbindung verschiedener Melodien mit ihren Texten kam es im Quodlibet an<sup>2)</sup>.

In Schmeltzl's Liederbuch sind alle drei Arten des Quodlibets vertreten: die Verbindung von vier vollständigen Melodien in Greitter's Quodlibet Nr. 10, das Quodlibet, in dem jede Stimme aus andern Fragmenten zusammengesetzt ist in Nr. 7, 11, 14, 23a bis b und das Quodlibet, in dem nur eine Stimme aus Liederfragmenten besteht, während die andern denselben Text führen, in Nr. 6, 8, 9, 19 und 20.

1) Während aber im eigentlichen Quodlibet die Melodien, wenn sie von verschiedenem Rhythmus sind, so eingeteilt sind, daß die Taktdauer in jeder Stimme dieselbe ist, die einzelnen Notenwerte aber verschiedene Geltung haben, macht Mozart es umgekehrt. In jeder Stimme gilt die Achtelnote gleich viel; daher ist die Taktdauer eine verschiedene. Drei Takte der Polka im  $\frac{2}{4}$ -Takte stehen über zwei Takten des Menuetts und vier Takte des Walzers im  $\frac{3}{8}$ -Takt stehen über drei Takten der Polka.

2) Flügel (Geschichte des Grotesk-Komischen S. 399) sagt, daß die Musik erst dann komisch wird, indem der Hörer den Gedanken des Komischen hineinträgt, d. h. indem sie sich mit dem Wort oder der mimischen Darstellung verbindet. Trennt man das Wort von der Musik, so kann eine heitere, eine charakteristische Musik übrig bleiben, die aber ihren Erklärer verlangt. Die Musik kann indessen integrierende Hilfen für das Komische bilden. Das wird im allgemeinen wohl richtig sein; in besondern Fällen kann die Musik, namentlich die instrumentale (bekannt sind die humoristischen Effekte einzelner Instrumente z. B. des Fagotts) burlesk sein. Dies sind z. B. manche Sätze aus Haydn's Quartetten oder Beethoven's Scherzo aus der Pastorale in der parodistischen Nachahmung des Bäuerischen. Gewiß wird aber in den meisten Fällen der burleske Effekt nur dann sinnfällig, drastisch und derh sein, wenn eine textliche Unterlage eine komische Beziehung herstellt. Wenn auch z. B. der Till Eulenspiegel von Richard Strauß seine burleske Führung ausschließlich der musikalischen Charakteristik verdankt, so wird diese doch in letzter Linie durch eine mit dem textlichen Programm verhandene Verknüpfung komischer Begebenheiten unterstützt. — Statt der Quodlibete kennt die moderne Unterhaltungs- und Salonmusik das *Potpourri*, die *Paraphrase* und die *Phantasie*. Das *Potpourri* ist im Gegensatz zum Quodlibet von vornherein ein Instrumentalstück; das gleichzeitige Zusammensetzen verschiedener Melodien in den einzelnen Stimmen ist dem *Potpourri* fremd; es werden Fragmente möglichst heterogener Melodien zusammengesetzt und harmonisch begleitet; auch werden im Gegensatz zum Quodlibet die Fragmente durch kurze Überleitungstakte verbunden. Die Paraphrase und die Phantasie dienen vorzugsweise konzertanten Zwecken; die Melodien (meistenteils nur eines Werkes oder eines Komponisten) werden variiert, durch Passagen umspielt und verbunden. Nach Riemann gibt es noch eine andre, moderne Art, Melodien zusammenzufügen, und zwar ohne Verbindungsnoten, sie wird *durch chorus* genannt.

Im Greitter'schen Quodlibet sind vier Melodien verbunden; im Diskant steht das bekannte Lied »Ach Elslein, liebstes Elslein mein, wie gern wär ich bei dir; im Alt das Lied »Es taget vor dem Walde«; im Tenor »Wenn andre Leut schlafen« und im Baß »Greyner Zancker, wie gefällt dir das«. Der ganze Tonsatz steht im dreiteiligen Takt; die Melodie des Basses, ursprünglich geradtaktig, ist rhythmisch umgebildet worden. In jeder Stimme sind Dehnungen in Wiederholungen der Melodien, deren Tonfolge aber nicht verändert ist.

Die andern Formen des Quodlibets, jene, welche aus lauter Melodiefetzen zusammengestückt sind, mögen als Kunstwerk wohl ziemlich wertlos sein; sicher sind sie aber eine Erscheinung, die vom kulturhistorischen Standpunkt sehr lehrreich ist. Sie zeigen, wie im Volk des Späßes halber gesungen wurde und welche Volkslieder weit und breit so beliebt waren, daß sie in aller Welt Ohr klangen. Denn natürlich wurden nur solche Fragmente verwendet, deren Melodien so gut gekannt waren, daß man sie aus den ersten Noten erraten konnte. Und sie mußten im Quodlibet so erscheinen, daß sie sogleich deutlich wurden, daher treu und unverändert, im Gegensatz zu den kunstvollen, stilisierten Verarbeitungen größerer Meister, die mit der Melodie stets ein wenig frei waren. Deshalb sind diese Quodlibete für die Volksliedforschung von größtem Wert. Je früher die Sammlung erschienen war, umso kostbarer ist sie; denn sie enthält noch jene Melodien, die zur Blütezeit des Volksliedes bekannt waren und damals gesungen wurden. Während in späterer Zeit die Quodlibete immer mehr verrohen und neben den derben und geistlosen Wortgemengen kaum eine Spur der alten, rasch abblühenden Volkslieder enthalten, hat Schmeltzl als einer der ersten Quodlibetsammler noch »die besten, eltisten vnd seltsamsten (i. e. seltensten) deutschen Geseng, so er in Oesterreich und anderswo herbekommen« zusammengelesen.

Die Verwendung einer Melodie im Quodlibet bestätigt, wie es schon in der Natur der Sache liegt, ihre Beliebtheit, namentlich in jenen Orten und Kreisen, für die solche Quodlibets verfaßt waren. Man wird daher mit Recht schließen dürfen, daß die von Schmeltzl in seine Sammlung aufgenommenen Melodien gerade in Wien, wo die letzte Redaktion stattfand und für dessen Geselligkeit sie bestimmt waren, gern und viel gesungen wurden<sup>1)</sup>. Es ist aber die Bemerkung zu machen, daß ein wienerisches Volkslied noch nicht existiert. Im wesentlichen sind die Melodien dieselben, wie sie in ganz Deutschland und in den deutschen Niederlanden gesungen wurden; daß sich hie und da flüchtige Ansätze von spezifisch österreichischen Volksliedern zeigen, läßt sich nur an einigen

1; Dabei ist die textliche und orthographische Behandlung des österreichischen Dialekts zu berücksichtigen.

Fragmenten nachweisen. Ein südtiroler Volkslied »Heyaho, nu wie sie grollen«<sup>1)</sup>, an eine bestimmte Örtlichkeit, den Ritten bei Bozen, gebunden, läßt sich als solches nachweisen; als österreichischer Gesang ist auch Nr. 23 »das Vass ziehen in Osterreych« genannt; einzelne der Tanzmelodien von Mägden und Knechten, namentlich in größeren Fragmenten aus den Quodlibets XIX und XX, dürften, weil sich Melodie und Text weder in früheren noch in gleichzeitigen Sammlungen wiederfinden, Wiener Volkslieder resp. Gassenhauer darstellen. Aber im allgemeinen spricht sich, nach einem Urteil von Gervinus<sup>2)</sup>, »gerade in dieser Sammlung Schmeltzl's der österreichische Charakter durch die lokalen Züge des Idyllischen, Bäuerischen, Komischen, Karrikierten aus, der sich eben in dem Bestreben zeigt, zwischen den erhabensten und niedrigsten Texten zu wechseln und die ihren Ausdruck finden in den burlesken Quodlibets, Schnurren und Trinkliedern.«

Über das Alter der Melodien läßt sich nicht mit voller Sicherheit urteilen. Viele von ihnen stammen aus dem 15. Jahrhundert, einige sogar aus noch früherer Zeit. Denn wenn sich hier Melodien finden, die ähnlich schon im Lochheimer Liederbuch oder in der Berliner und Münchener Liederhandschrift vorkommen, so läßt das, mit Vorbehalt natürlich, auch einen Rückschluß auf das Alter der übrigen Melodien zu. In diese tiefere Zeit zurück reichen jedenfalls auch jene Fragmente, die wenigstens textlich schon vorher bekannt sind, wie z. B. das Tanhäuserlied und das Lied vom Benzenawer. Andererseits enthält die Schmeltzl'sche Sammlung auch Fragmente von einer Reihe von Liedern, deren Texte sich noch bis in die jüngste Zeit erhalten haben, sodaß sie, wie z. B. das heute noch im Elsaß gesungene »Es wollt ein meidlein tanzen gan«<sup>3)</sup>, oder das rheinische Volkslied »wie kom ich vor die poorts hinein«, sichere Belege für das Alter einiger unserer heutigen Volkslieder darstellen. Auffallend erscheinen einige der aus kurzen, sich auf gleichen oder höheren Tonstufen wiederholenden Phrasen gebildeten Tanzreime, die ein in jeder Beziehung entsprechendes Analogon zu den heutigen Kinderreimen und Auszählprüchen sind, wie die Fragmente in Quodlibet VI und XX<sup>4)</sup>: »Das ist aus und aber aus, was da läuft, das ist ein maus, was da geucht, das ist ein Gauch, sauer ist der Knoblauch, besser ist der abent als siben morgen, laß vöglein sorgen«, oder in Quodlibet IX<sup>5)</sup>: »Der Wind der weht, der han der kret, der Fuchs liegt in dem Krauto, auf meitlein thu das thürlein zu, der Koch der bringt die laute«. Von den in

1. Dieselbe Melodie steht bereits in den Tridentiner Codices.

2. Geschichte der deutschen Dichtung II. Bd. VII, S. 480 ff.

3. Auch von Goethe und Herder nach mündlicher Überlieferung aufgenommen.

4. Eitner, I. c. S. 37 u. S. 100.

5. Eitner, I. c. S. 62.



späterer Zeit so reichlich vorhandenen Bierliedern, an denen das 16. Jahrhundert arm ist, bringen zahlreiche Fragmente bei Schmeltzl die älteste Quelle.

Für die Volksliedforschung von noch größerer Bedeutung sind jene Melodien, in denen sich die authentischen Weisen von jenen Volksliedern und Balladen erhalten haben, deren Texte sehr bekannt waren und früher weit und breit berühmt gewesen zu sein scheinen, weil sie in vielen Handschriften und Drucken auftauchen, deren Melodien aber nur durch Schmeltzl's Sammlung überliefert sind. In ihr sind Fragmente aus mehr als 200 Liedern erhalten, und in ungefähr 30 Fragmenten sind die einzigen Überreste der berühmtesten Volkslieder überliefert. Hier seien nur beispielsweise die wichtigsten derselben dem Namen nach (die ausführliche Besprechung bleibt einem spätern Aufsatz vorbehalten) angeführt. Die Melodie zum Tanhäuser, der Herzog Ernstton, der Pavirton, der weltliche Rosenkranzton, die Hasel, Abendgang (Es wohnet lieb bei liebe), die Fischerin, vom jungen Grafen (Ich stund auf einem berge), vom Schaffner von der Newenstadt, Wer ich ein wilder Falke, Reutterton, der grane Mönch, Gut Henigka, Bentzenawer, Der Strigl von Constanz, Es saß ein Eul und spann, Ich bin durch frauwen willen, Es wollt ein meidlein frü aufstan<sup>e</sup> u. a. m. Viele Fragmente sind außerdem wichtig, weil durch sie die in geistlichen Liedern parodierten und nur dort vollständig erhaltenen ursprünglich weltlichen Volkslieder identifiziert werden konnten; andere wieder, wie z. B. die vom »Schreiber«, darum, weil nur im Quodlibet aus verschiedenen Fragmenten sich die Melodie so rein und unverändert darstellt, wie sie aus den verschiedenen Bearbeitungen nicht hätte herausgeschält werden können.

Bezüglich der Tonalität vieler Fragmente von Volksliedern läßt sich nachweisen, daß sie sehr häufig einer ausgesprochenen Dur- oder Molltonart angehören, während in den Bearbeitungen dieselbe Melodie oft von den Tonsetzern modifiziert und in einer Kirchentonart bearbeitet wird. Sie wird nach dieser Richtung anscheinend durch die Tonalität der kirchlichen Musik beeinflusst. Beispiele sind u. a. die beiden Fragmente der Melodie »Sich frawe, liebste frawe«. Die Melodie ist hier in B-dur<sup>1)</sup>, während sie in einem vierstimmigen Satz von Atropius dorisch gefaßt ist; die Melodie »Es war eins bauern töchterlein«<sup>2)</sup> ist von Senfl mixolydisch behandelt, während sie bei Schmeltzl in mehreren Fragmenten in D-moll mit dem Schluß auf der Unterquint steht; auch das Lied »Sich Bauern-

1. Schmeltzl's Fragment bei Eitner l. c. S. 51, Tonsatz von Atropius bei Peter Schöffler 1536; Nr. 30.

2. Schmeltzl's Fragment bei Eitner l. c. S. 38, Tonsatz von Senfl bei Ott (1534) Nr. 33 und Forster V. Nr. 34.

knecht, laß doch die Rüslein stan<sup>1)</sup> von Senfl mixolydisch gesetzt, ist bei Schmeltzl in B-dur; die Melodie »Die Brünlein, die da fließen«<sup>2)</sup>, in den Bearbeitungen von Senfl und Hofheymmer schon durch die Auftaktsnote, die einen Ganzton unter der Tonika steht, in einer Kirchentonart (dorisch) dargestellt, ist durch eine entsprechende Veränderung bei Schmeltzl als D-moll charakterisiert.

In der Zusammenstellung der Fragmente ist eine besondere Gesetzmäßigkeit nicht festzustellen. Es kam vor allem auf eine derbe burleske Wirkung an. Diese konnte erreicht werden entweder durch den Kontrast in der Aufeinanderfolge heterogener Fragmente oder dadurch, daß eine Melodie durch eine andere, ähnliche fortgeführt wurde, indem der Vordersatz einer Melodie sich dem Nachsatz einer andern angliederte, sodaß Sänger und Hörer durch eine unerwartete Wendung überrascht wurden. Der weitaus größte Witz eines solchen Spiels konnte begreiflicherweise nur vom Text abhängen. Hier konnte sich der Humor der Quodlibetkomponisten zeigen; denn je öfter es ihm gelang, zu einem Fragment eines Liedes aus einem andern ein gerade dazu passendes, sei es als Antwort oder Fortführung des eben ausgesprochenen Gedankens zu finden, desto größer konnte der Spaß werden; die bekannte Melodie gab eben sofort den richtigen Fingerzeig und der Hörer ergänzte gleich im Geist den ganzen Sinn des eben angeschlagenen Volksliedes. Manchmal wurden die Fragmente verschiedener Lieder durch Fragmente eines einzigen mit einander verbunden, wie z. B. im Quodlibet IX, wo zwischen Fragmenten aus den verschiedensten Liedern, lauter Bruchstücke aus Kukuksliedern stehen. In ähnlichem Sinn einheitlich sind die beiden Quodlibets XII und XIV, die beide in ihrer sehr großen Ungebundenheit ein charakteristisches Bild der mittelalterlichen Trinkgelage geben, und in deren einem sogar ein lateinischer Trinkspruch (eine Art Kommando eines Biersalamanders) die Fragmente zusammenhält. Auch die beiden Tonsätze in Nr. 23 sind aus lauter Bruchstücken von Weckliedern, den sogenannten Tage- und Wächterliedern des Mittelalters zusammengesetzt.

Neben einer solchen inneren Zusammengehörigkeit kommen bei der Zusammensetzung der Fragmente rein äußerliche Momente, die sowohl im Text als in der Melodie liegen, in Betracht. Wenn ein Fragment in Quodlibet VI lautet: »Von edler art, ein Jungfraw zart«, so reiht sofort der Quodlibetkomponist ein Fragment daran, das mit demselben Wort beginnt »zart schöne Fraw, gedenk und schaw«. Charakteristisch

1) Schmeltzl's Fragment bei Eitner l. c. S. 50, Tonsatz von Senfl bei Ott (1544 Nr. 24.

2) Schmeltzl's Fragment bei Eitner l. c. S. 66, Tonsätze von Senfl und Hofheymmer im Wiener Liederbuch Msc. 18810.

für diese Art von Wortwitz ist auch die Verbindung in Quodlibet VII: »Wann ich des morgens fru aufstand« — »Stand auff Ketterlein«, oder in Quodlibet XX: »Ist jemand hie, der kan stro schneiden«, »ob jemand wolt gen baden«, oder in Quodlibet XIX: »Es kommt uns nun herbey ein frölich zeit« — »ein frölich wesen hab ich mir auserlesen«. Auch tonal läßt sich diese äußerliche Verbindung nachweisen und zwar hauptsächlich dann, wenn in den Stimmen verschiedener Text ist und der Hörer nach der Gleichheit des Melodienanfangs meinen müßte, das von einer Stimme gesungene Fragment werde von der andern (auf derselben oder einer andern Stufe) nachgeahmt, bis die melodische Wendung des zweiten Fragments das Rätsel löst. Zum Beispiel in Quodlibet VII.

1)

A - de mit leid ich etc.

Es ta - get vor dem hol - - tze Steh auf

2)

da sprach der Pien-tzena-wer und bat umb Leib und le - ben

Ich stundan ei - nem ber - ge ich sah ins tief-fe tal

3)

Ich ar-mer man, was hab ich gethan

Nur ner - risch sein ist mein manier

1) Eitner, l. c. S. 38.

2) Eitner, l. c. S. 40.

3) Eitner, l. c. S. 43.

Es fur, es fur es fur ein baur gen - hol-

Es fur, es fur ein Herr, was e - - ren-reich, ge - heis-

- - - - - tze

- sen Kai - ser Frie-de - reich.

Sehr deutlich auch in Quodlibet VII, wo die Melodie des Tenors, »es wollt ein meidlein grasen gan« vom Baß in gleichen Tonschritten, aber vergrößerten Notenwerten in der Unterquint durch das Fragment »wann ich des morgens früh aufsteh« imitiert wird oder in Quodlibet XI zwischen den Fragmenten »Ich alter Mann« im Alt und »ein Knab het sich fürgenommen« im Baß.

In dem Bestreben, auf diese Weise ähnliche Melodien zu verbinden, liegt einer der frühesten Versuche einer besonderen Ausnützung der motivischen Imitation zu humoristischen Zwecken, wie sie in späterer Zeit im Scherzkanon durchgeführt wird. Die Worte bilden in diesem ja auch, infolge des verschiedenen Einsatzes der Stimmen, textlich denselben Wirrwar wie im Quodlibet. Im Doppelkanon — mit zweierlei Melodien und Texten (vgl. Mozart, Köchelverz. Serie 7, Abt. II, Nr. 41) ist der Effekt überhaupt genau derselbe.

Außer diesen Hilfsmitteln wird besonders textlich der Kontrast wirksam angewendet, zum Beispiel wenn in Quodlibet XX. dem Fragment aus einem sehr weltlichen Lied »ob jemandt wolt gen baden, in das Bad sein wir alle geladen« der feierliche Prozessionsgesang antwortet »In Gottes Namen faren wir«; oder in Quodlibet XI, wo dasselbe Bittlied in seiner vollständigen Melodie über den verschiedenen Fragmenten aus weltlichen Liedern in den drei unteren Stimmen im Sopran schwebt.

Auch musikalisch wird eine ähnliche Kontrastwirkung erreicht, wenn eine Melodie in zwei Teile zerrissen, zur Hälfte in einer tiefen, dann von

1) Eitner, l. c. S. 45.

einer hohen Stimme gesungen wird, wie in Quodlibet VII zwischen Tenor und Diskant (»da kam der Brüder Hanigken — wollt' Gersten aufbinden.«<sup>1)</sup>) oder in Quodlibet XX, wo der erste Teil des Liedchens vom Tenor und Sopran, der zweite von Alt und Baß gebracht wird. Diese antiphonenartige Teilung der Stimmen, jedenfalls eine absichtliche Parodie kirchlicher Musik, wird sehr häufig angewendet.

Die Verbindung von Text und Melodie ist in den melodieführenden Stimmen mit wenigen Ausnahmen von melismatischen Erweiterungen syllabisch. Eine Ausnahme macht Quodlibet X, wo die Melodien erweitert und gedehnt sind. Hat das Quodlibet in allen Stimmen gleichen Text, so richtet sich bei homophoner Behandlung die textliche Unterlage der andern Stimmen nach der Melodie im Tenor, bei kontrapunktischer Stimmführung ist die Textunterlage in Sopran, Alt und Baß sehr willkürlich. Verschiebungen der Akzentuation als drastisches Mittel der Komik hängen häufig mit der durch den Übergang aus dem zweiteiligen in den dreiteiligen Takt entstehenden Rhythmusänderung zusammen. Werden in einem Quodlibet Melodien von verschiedenem Rhythmus verbunden, so werden alle in einer Taktart gesungen, und die ursprünglich anders rhythmisierte Melodie dementsprechend umgeändert. Eine Vereinigung verschiedener Taktarten, wie sie in der niederländischen Schule üblich war, findet man nicht mehr.

Die mehrstimmige Bearbeitung der priamelartigen Gesänge und der Quodlibets ist zum größten Teil sehr primitiv. Bei den Quodlibets mit verschiedenem Text ist man versucht, dem Volkswitz recht zu geben, der den Ausdruck Kontrapunkt in Kunterbunt verballhornt<sup>2)</sup>. An erster Stelle fallen die zahlreichen Quinten und Oktavenfolgen auf. Sie scheinen indessen mit Absicht nicht vermieden zu sein, um den bäurischen Gesang zu charakterisieren und zu parodieren. In den Quodlibets, in denen jede Stimme ihre besondere Melodie hat, sind sie weniger zahlreich zu finden. Sehr reich an solchen Parallelfortschreitungen sind die Quodlibete 6, 8, 12, 19, 20; es ist dasselbe Prinzip wie in der Villanella, von der Prätorius<sup>3)</sup> sagt, sie sei:

1) Eitner, l. c. S. 38.

2) Bolte, Der Bauer im Liede des 16. und 17. Jahrh. Nr. 27. zitiert folgendes Gedicht:

Auf, auf jr Bursche, sitt voll freuden  
Tanzet und springt so gut jr könnt  
Spielmann, spon dir deine saiten  
Dass es kling fein contrabund!

Fleischer, Vj. f. M. VI. S. 416 bemerkt dazu, das Wort contrabund sei eine Verstümmelung von Kontrapunkt und es sei naheliegend, den noch heute in Thüringen üblichen Ausdruck »Kunterbunt« d. h. wirr durcheinander auf jenen musikalischen Ausdruck zurückzuführen.

3) Syntagma musicum III. T. VII. Kap. S. 20 f.

»Ein Bawerliedchen, welches die Bawern vnd gemeine Handwerksleut singen; setzen die Componisten oft vnnd mit sonderm fleiß an 4 oder 5 Quinten, gleichwohl aber selten, hintereinander her, contra regulas musicorum: gleichwie die Bawern nach der Kunst nicht singen, sondern nach dem es ihnen einfallet. Und ist ein Bäwerische Music zu einer Bäwerischen Matery«.

Mit Bedacht werden solche Quintenfolgen namentlich dann angewendet, wenn eine plumpe Bewegung ausgedrückt werden soll. Zum Beispiel in Quodlibet VI<sup>1)</sup>.

The image shows a musical score for a four-part setting. It consists of four staves, each with a different clef (soprano, alto, tenor, and bass). The lyrics are written below each staff: "fux, fux, fux, fux wie ein fux — schwanz". The music is written in a style that appears to be from a 17th-century manuscript, with various note values and rests. The lyrics are repeated on each staff, with some variations in the phrasing of the notes.

Die Reinheit des Satzes ist auch sonst in diesen Tonsätzen sehr mangelhaft. Es erscheinen häufig durch Kreuzen der Stimmen maskierte, schlechte Fortschreitungen, sehr unangenehm wirken die vielen Härten, die aus der unmittelbaren Folge von Dreiklängen der dritten und vierten Stufe entstehen. Der Leiteton ist in vielen Fällen verdoppelt und springt dann in einer Stimme gewöhnlich in die Quint des Schlußakkordes. Die Schlüsse sind fast immer authentisch, an den Teilschlüssen tritt aber statt der Kadenz mit der Dominante oft der Plagalschluß auf. Im Schlußakkord fehlt die Terz gewöhnlich.

Die Tonalität aller Tonsätze läßt bereits ein Vordringen der modernen Tonarten erkennen. Acht davon (3, 5, 8, 9, 17, 18, 19, 21) stehen in *F*-dur, Nr. 15 in *C*-dur, Nr. 4, 12, 23 sind mixolydisch, Nr. 7, 10, 13, 16 sind dorisch transponiert, Nr. 14 äolisch.

Wenn man den allgemeinen Eindruck, den das Quodlibet erweckt, recht klar machen will, so kann man keine besseren und schöneren Worte finden, als die, die Winterfeld<sup>2)</sup> darüber gesagt hat. In den Quodlibets, sagt er, wird das Verschiedenartigste mit einander verbunden . . . An-

1) Eitner, I. c. S. 37.

2) Zur Geschichte der heiligen Tonkunst II. Kap. X, S. 282.

fänge von Volksliedern und ihren Singweisen, Brocken ihres Inhalts, Stimmen aus den mannigfachen Lebenskreisen tönen hier durcheinander; scheinbar in wilder Willkür, und doch nicht ohne Geschick, selbst große Kunst in der musikalischen Behandlung; Stimmen des Ritters und des Bauern, des Landsknechts und Bettelmönchs, des liebenden Paares und des zuchtlosen Werbers, des Landläufers und Gaudiebes, der possenhaften Martinsgesänge, wie der scharfen Spottlieder, die kaum angelungen, durch andere schon wieder verdrängt sind. Dergleichen wurde nicht etwa einer Versammlung Zuhörerender als eine Aufführung (im Sinne der Gegenwart) dargeboten, es blieb zumeist innerhalb des an dem Gesange tätig teilnehmenden Kreises. Konnte nun jeder der Genossen den Nachbar deutlich vernehmen, und hatte sich nur wohl zu hüten, durch ihn nicht gestört zu werden, gewann er zuletzt die heitere Überzeugung, wie doch über alles Vermuten auch das Fremdartigste immer so artig zusammenklänge; mußte dem Belustigten das Ganze da nicht erscheinen als Abspiegelung des täglich durcheinander wirrenden Menschengetriebes, über dem doch eine höhere Hand waltete, durch die alles Sehnen und Ringen, alle Auswüchse und Torheiten des Lebens, zuletzt ihre befriedigende Lösung erhielten?

Will man die musikhistorische Stellung Wolfgang Schmeltzl's zusammenfassend präzisieren, so ist das Objekt dieser Betrachtung nur die von ihm herausgegebene Liedersammlung. Er erscheint als ein Dilettant, der die Gesetze des Kontrapunkts so genau gekannt hat, wie sie eben jedem Kantor des 16. Jahrhunderts zu Gebote stehen mußten. Weit entfernt davon, ein schaffender Künstler zu sein, hat er, von dem Eifer der Volksliedsammler seiner Zeit angeregt, mit richtigem Empfinden musikalisch bedeutsame Melodien zusammengetragen, in solcher Fülle und tonalen Reinheit, daß die so entstandene Sammlung für das Studium des Volksliedes sich unendlich ergiebig zeigt.

Schmeltzl gibt seine Sammlung um die Mitte des 16. Jahrhunderts heraus, also gerade in einer kritischen Zeit des Überganges; denn eben um 1550 führt ein plötzliches Abbiegen vom kontrapunktischen Liedsatz, der die Melodie im Tenor umschlossen hält, zu jenen deutschen Kirchenliedbearbeitungen und villanellartigen Liedern, die schon akkordisch gedacht, die Melodie in die Oberstimme verlegen. Daß diese Fähigkeit, harmonisch zu denken, im Volke selbst schon eingewurzelt war und vielleicht mit ein Grund ist, warum die von Italien importierte, neue Satzart mit so großer Bereitwilligkeit aufgenommen wurde, dafür dürften die von Schmeltzl gesammelten homophon gesetzten Tonstücke einen neuen Beweis schaffen. *Nota contra notam* komponiert, wie früher die *Frottola* und später die *Villanella* der Italiener, unterscheiden sie sich von diesen nur durch die umfangreichere Länge, den unregelmäßigeren Periodenbau

und dadurch, daß, entsprechend dem alten Herkommen deutscher Mehrstimmigkeit, die Melodie noch im Tenor liegt. Und es ist bezeichnend, daß gerade in einer Sammlung, die in Wien veranstaltet wurde, die meisten derartigen Tonstücke gefunden wurden; es beweist, daß die Gesellschaftsmusik in Wien schon ihrem inneren Wesen nach dem kommenden neuen Stil verwandt war. Und mit dieser zur Renaissance hinziehenden homophonen Behandlung erscheint hier schon das für diese Bewegung charakteristische Durchbrechen der modernen Tonalität.

Daneben stehen die seltsamen Formen des Quodlibets; sie zeigen, zum erstenmal in größerem Umfange, die später so beliebte parodistische Verwertung von Volksliedern, wie sie von nun ab den größten Teil der Gesellschaftsmusik in Deutschland beherrscht. Nicht der Tonsatz allein ist wichtig, sondern die Melodien, aus denen er zusammengesetzt ist. Weil nun Schmeltzl vor den andern Quodlibetsammlern das eine voraus hat, daß sein Schaffen noch ganz in die Zeit fällt, da das Volkslied, schon nahe dem Untergang, noch üppig blühte, und im Quodlibet immer nur jene Lieder und Gassenhauer vorkommen, die gerade zur Zeit des Sammlers aktuell waren, ist sein Liederbuch zu einem reichen Fundort von Volksliedern geworden und erscheint so als ein wertvolles Dokument der Musikgeschichte Wiens im 16. Jahrhundert, das uns lehrt, wie in Wiener Privatkreisen Musik gemacht wurde.

Eine Besprechung der in den Quodlibets verwendeten Liederfragmente folgt.

---



## Louis Marchand

par

**André Pirro**

(Paris.)

Jusqu'à présent, Louis Marchand n'a guère été connu que par des anecdotes. Je n'ai pas l'intention d'écrire ici sa vie. Je veux seulement publier des documents qui servent à préparer son histoire. Ce travail me permettra de compléter et de corriger les études que j'ai déjà données sur Marchand dans la troisième année des *Archives des Maîtres de l'Orgue* de M. Alexandre Guilmant, et dans la *Tribune de Saint-Gervais* du premier janvier 1900.

Titon du Tillet écrit que le père de Marchand était «un organiste médiocre»<sup>1</sup>). Dans les pièces où son nom se trouve cité, Jean Marchand n'a point le titre d'organiste. L'acte de baptême de son fils, enregistré à l'église Saint-Nizier de Lyon le 2 février 1669, le désigne comme «maître de musique». Dans un arrêt de 1675, on lui donne la qualité de «maître de musique et joueur d'instruments». Cet arrêt porte sentence d'adjudication par décret d'une maison située rue Mercière, contiguë à la maison dite la *Grand-Maison* qui formait le coin de la rue Mercière et de la rue Ferrandière. La sentence est rendue contre Jacques Ruelle, marchand-guimpier, Benoîte Chavain sa femme, Jean Marchand et Lucrèce Ruelle, sa femme, au profit de Jean et François Bénéon, seigneurs de Châtelus et autres places. Le prix de l'adjudication y est fixé à 5250 livres, plus 20 louis d'or d'étrennes<sup>2</sup>). Il apparaît d'après ce document qu'on s'est généralement trompé en donnant à la mère de Louis Marchand le nom de Lucrèce Huet<sup>3</sup>).

1) *Le Parnasse français*, 1732, p. 658.

2) Cette pièce se trouve dans les archives de l'hospice de la Charité ou Aumône générale de Lyon, sous la cote B 103. Je ne la connais que par l'analyse donnée dans l'*Inventaire sommaire des Archives hospitalières* de Lyon, rédigé par A. Steyert et Rolle (tome I<sup>er</sup>, Lyon, 1874, p. 58). J'ai cherché en vain à obtenir le texte complet de cette sentence ou tout au moins la date exacte où elle fut donnée. D'autres pièces des Archives hospitalières de Lyon sur lesquelles je n'ai pu avoir des renseignements se rapportent peut-être aussi à la famille de Louis Marchand. Ce sont les actes cotés B 75 et B 88. Je les signale aux chercheurs lyonnais.

3) En 1672, on faisait au peintre Jacques Ruelle un mandement de 132 livres, pour un tableau fait par ordre du consulat de Lyon pour la chapelle Saint-Roch sise hors de la porte Saint-Georges (Archives communales de Lyon, BB 228). Il appartenait peut-être à la famille de la mère de Marchand.

La musique était très goûtée à Lyon dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il y avait deux orchestres d'instruments à cordes: la «grande bande des vingt-quatre» de M. la Violette<sup>1)</sup> et les violons du sieur de Barges<sup>2)</sup>. On les entendait dans les intermèdes des représentations théâtrales. Quelquefois les deux troupes étaient conviées en même temps<sup>3)</sup>.

A l'hôpital de la Charité, les filles de Sainte-Catherine, les «Catherines», adoptées par la maison, formaient un chœur. Elles chantaient à l'église et quelques-unes d'entre elles accompagnaient les voix sur la viole. Vers 1650, Pierre Meslié était tenu à les faire chanter deux fois la semaine<sup>4)</sup>. Un peu plus tard, Denis Dangers s'engageait à enseigner la musique à quinze ou seize des Catherines, «de tout son pouvoir et industrie». Il promettait de rendre l'une d'elles capable de jouer de la viole, outre celle qui en jouait déjà, et d'apprendre la composition à deux autres<sup>5)</sup>. En 1657 environ, la chapelle des filles de Sainte-Catherine avait pour maître Augustin Dautre COURT dit de Sainte-Colombe<sup>6)</sup>. Après lui, Antoine Monselet reçut la même charge<sup>7)</sup>. Claire Robert lui succéda<sup>8)</sup>. En 1668, Pinsard, maître-organiste, s'obligeait à donner pendant six ans des leçons d'orgue et de clavecin à trois filles de Sainte-Catherine à raison de trois leçons à chacune par semaine. Il devait en outre jouer des orgues tous les dimanches, aux fêtes solennelles et solennités, aux bénédictions du Saint-Sacrement après vêpres, aux «divins services des défunts», et chaque fois qu'on le jugeait nécessaire, pour 135 livres par an<sup>9)</sup>. En 1669, Pierre Bellon avait pour office d'entretenir la musique et instruire les filles de Sainte-Catherine<sup>10)</sup>. Vers 1675, on leur défendit de chanter hors de la maison; on ne toléra d'exceptions que pour l'Hôtel-Dieu<sup>11)</sup>. Les plus jeunes des enfants recueillies à l'hospice, les «Thérèses» apprenaient aussi à chanter, ainsi que les «enfants de la Chana», garçons adoptifs de l'hôpital. Vers 1688, François Duvivier était maître de musique<sup>12)</sup>. L'orgue de la Charité avait été rétabli vers 1672 par le facteur Jean de Joyeuse, qu'on avait fait venir de Paris. En 1685, cet instrument fut relevé et accordé par Boron<sup>13)</sup>.

Au collège de la Trinité, les jésuites faisaient jouer chaque année un ballet pendant les intermèdes de la tragédie qu'ils donnaient chaque

1) Archives de la Charité, E 69.

2) Ibid., E 294.

3) Ibid., E 1516.

4) Ibid., E 85.

5) Ibid., E 41. Il devait donner des leçons tous les jours. Son traitement était fixé à 150 livres par an.

6) Ibid., E 1502. On sait qu'un fameux joueur de viole, nommé de Sainte-Colombe, vivait à Paris à la fin du 17<sup>e</sup> siècle.

7) E 1504.

8) E 1504.

9) E 1512.

10) E 1514.

11) E 45.

12) E 47.

13) E 44, E 438, E 473.

année à la réception du prévôt des marchands et des échevins, fondateurs du collège. En 1680, on représenta l'*Empressement des arts sur le sujet du mariage de Monseigneur le Dauphin*. En 1681, le *Soleil*, ballet en deux parties: le soleil craint et le soleil aimé. L'année suivante, on vit le *Combat de Mars et de la Religion*. Le *Secret* et la *Toison d'Or recourrée* furent dansés en 1683 et 1684. *Jupiter libérateur* servit aux intermèdes de la tragédie de la *Mère des Macchabées*, le 17 juin 1685. La *Boîte de Pandore fermée*, la *Destinée de Monseigneur le Duc de Bourgogne*, la *Statue de Louis le Grand*, le *Repos d'Hercule troublé par l'Enrie* parurent à la scène de 1686 à 1689<sup>1)</sup>.

J'ignore quels auteurs fournissaient la musique à ce théâtre de collège. Les musiciens de l'orchestre devaient être pris dans la corporation des joueurs d'instruments de Lyon. Il se peut que le père de Louis Marchand ait participé à ces représentations avec ses confrères en ménestrandie. Parmi eux se rencontrent les noms de Durand Faure<sup>2)</sup>, élève de Dominique de Barges<sup>3)</sup>, de Denis Marrut<sup>4)</sup> et d'Antoine Monselet<sup>5)</sup>.

Enfin un théâtre d'opéra était établi à Lyon. Il avait le plus grand succès. Quand on joua *Phaëton* de Lully, en 1687, on vint de trente lieues à la ronde pour le voir<sup>6)</sup>. «L'amusement des machines» avait peut-être attiré le public plus encore que la musique<sup>7)</sup>. Mais *Phaëton* n'était pas l'unique pièce inscrite au répertoire de l'Opéra lyonnais. La bourgeoisie de la ville était d'ailleurs d'esprit assez ouvert aux arts pour goûter autre chose dans un opéra que la fantasmagorie du spectacle. La musique était pratiquée par les honnêtes gens: en 1687, Louis Boussard,

1) *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, par les PP. de Backer et le P. Carayon. Nouvelle édition par le P. Carlos Sommervogel. Tome V, 1894, col. 223.

2) Archives hospitalières de Lyon, E 46.

3) Ibid., E 39.

4) Marrut mourut en 1702 à l'âge de 70 ans. Il habitait rue Saint-Côme (Arch. hosp., G 213).

5) En 1691, la fille d'Antoine Monselet épousa Cl. Delaroue, libraire et relieur, rue Ferrandière (Arch. hosp., G 149).

6) *Histoire de l'Opéra en Europe*, par Romain Rolland, 1895, p. 263.

7) Sur l'opéra à Lyon, voir à la bibliothèque de Lyon le manuscrit 1260, intitulé: «Avis salutaire contre l'opéra. Lettres à une dame». On y parle de Phaëton, alors représenté. Vers la fin du 17<sup>e</sup> siècle, Pierre Gaultier était directeur d'une troupe d'opéra qui jouait alternativement à Marseille, à Montpellier et à Lyon. Il périt en mer avec toute sa troupe en 1697. Avant 1689, l'opéra était installé rue du Garet, au jeu de paume des Terreaux. Ce théâtre brûla en 1689 (Arch. communales de Lyon. BB 246). Vers la fin du siècle, décors et accessoires de l'opéra furent saisis par autorité de justice. Un curieux procès-verbal de cette saisie se trouve dans les Archives hospitalières (F 13). E. Vingtrinier a donné quelques renseignements sur l'opéra à Lyon dans *Le Théâtre à Lyon au XVIII<sup>e</sup> siècle* (1879). Voir aussi *l'Histoire de Lyon* de Clerjon, continuée par Morin (t. VI, 1837, p. 261).

bourgeois de Lyon, légua à messire Aimé Boussard son frère une grande épinette avec son pied et tous ses livres de musique<sup>1)</sup>. / Tel était le milieu où Louis Marchand reçut les premières impressions musicales. Il en survécut assez en lui pour qu'il gardât le goût des sonorités chatoyantes, des rythmes alertes et précis, des mélodies expressives, justes de sentiment et bien unies. C'est dès lors que son imagination prit l'élan, stimulée par cet art aux formes diverses et aisées. Quant à la technique, son père lui en eut appris bientôt suffisamment pour que son tempérament d'improvisateur se pût donner carrière sans trop offenser les règles. Je ne crois pas qu'il eut jamais le désir d'aller beaucoup plus loin. La fougue et l'invention l'emportèrent toujours chez lui sur la science. Il devina plus qu'il n'apprit. L'expérience lui tint lieu de doctrine. Quelle qu'ait été la rapidité de ses premières études, j'ai cependant peine à admettre d'après Titon du Tillet que Marchand fût devenu organiste de la cathédrale de Nevers à quatorze ans. Titon du Tillet s'est peut-être laissé abuser par quelque similitude de nom. Ce point reste à éclaircir. Mais quand l'auteur du *Parnasse français* écrit que Marchand fut organiste à Auxerre de vingt-quatre à vingt-neuf ans environ (1693—1698), il se trompe manifestement. Marchand demeurait à Paris dès 1689 et il ne quitta la ville que beaucoup plus tard, lors de ses grands voyages. Il y était vraisemblablement fixé depuis assez longtemps si l'on s'en rapporte à ce que dit l'abbé de Fontenai dans son *Dictionnaire des Artistes*<sup>2)</sup>. Voici ce que nous y lisons :

«Le désir de s'instruire dans son art conduisit Marchand fort jeune dans la capitale; mais s'y trouvant sans recours et sans amis, il fut bientôt dépourvu de toutes sortes de secours. Il entra par hasard dans la chapelle du collège de Louis le Grand au moment qu'on attendait l'organiste pour commencer l'office divin. Il demanda à toucher l'orgue, ce qui ne lui fut accordé qu'après bien des instances de sa part, parce qu'on se méfiait de son talent. Mais à peine eut-il mis les mains sur le clavier qu'il étonna tous les auditeurs. Les jésuites lui témoignèrent la plus grande affection; ils le retinrent dans leur collège et contribuèrent à son éducation en lui fournissant ce qui était nécessaire pour perfectionner ses heureuses dispositions.»

Il y a peut-être ici quelques détails de légende, mais quand on sait que Marchand résidait à Paris à la fin de sa vingtième année, et apparemment depuis assez longtemps, on se trouve porté à admettre le fond de ce récit. C'est en effet le 5 février 1689 que fut signé à Paris le contrat de mariage de Louis Marchand et de Marie Angélique Denis.

Marie Angélique Denis était la fille d'un facteur de clavecins, dit l'abbé Papillon dans la *Bibliothèque des Auteurs de Bourgogne*<sup>3)</sup>. Dans

1) Archives hospitalières, B 52.

2) Tome II, Paris 1776, p. 79.

3) Tome II, Dijon 1742, p. 18.

le *Livre commode des adresses de Paris pour 1692* publié par Abraham du Pradel (Nicolas de Bléigny) figure un Denis facteur d'instruments, habitant sur le quai neuf. On rencontre plusieurs facteurs parisiens de ce nom dans le cours du dix-septième siècle. Je citerai d'abord Jean Denis, établi en 1650 rue des Arsis, à l'image Sainte-Cécile. Il était organiste de Saint-Barthélémy. Son maître de musique avait été Florent le Bienvenu (1567—1623), organiste de la Sainte-Chapelle de Paris. Mersenne en parle avec éloge dans l'*Harmonie universelle* (1636) à la vingtième proposition du livre troisième du traité des instruments, quand il nomme les meilleurs facteurs d'épinettes, «à savoir Jean Jacquet, le Breton et Jean Denis... lesquels sont excellents en leur art». Dans ses *Cogitata physico-mathematica* (Paris 1644, p. 335), Mersenne range Jean Denis parmi les musiciens à l'oreille délicate pour qui le tempérament des demi-tons égaux est presque intolérable. Et il lui donne le titre d'*ingeniosissimus λυροποιός*. Jean Denis a laissé un livre curieux, le *Traité de l'Accord de l'Espinette* (1650)<sup>1</sup>.

En 1657, un «sieur Denis, fils de Mr Denis de la paroisse» demandait aux marguilliers de Sainte-Croix en la Cité de lui confier leur orgue en remplacement de Poupard dont on se plaignait à cause du peu de soin qu'il avait des orgues et qu'on voulait renvoyer pour prendre un nouvel organiste qui les entretint en bon état. Il fut reçu à charge de «maintenir et conserver l'orgue», et resta au service de l'église jusqu'en 1663<sup>2</sup>.

Un certain Pierre Denis était en 1648 organiste de Saint-Pierre des Arcis. Il était obligé à faire les menues réparations de l'orgue. A sa mort (1680) son fils Charles lui succéda<sup>3</sup>.

Nous voyons d'autre part Jean Denis se présenter le 1er janvier 1670 aux marguilliers de Saint-Séverin et leur offrir de remplacer gratuitement l'organiste titulaire, Duchesne, alors gravement malade. Quelques jours après, Duchesne étant mort, Denis obtint sa place «à la charge que les choses nécessaires audit orgue qui dépendraient de son art ou industrie seraient par lui faites gratuitement selon ses offres»<sup>4</sup>.

Il faut nommer encore Philippe Denis dont une épinette, datée de 1672, appartient au musée du Conservatoire de Paris<sup>5</sup>.

Je n'ai pu découvrir le prénom ni le domicile du beau-père de Marchand. Il m'est impossible d'identifier ce personnage. Mais tous ces

1) J'ai donné quelques extraits du livre de Denis dans la *Revue musicale* du 1<sup>er</sup> juillet 1903 p. 305.

2) Archives nationales, LL 700, folio 86 b.

3) Arch. nat., LL 912, pp. 228 et 425.

4) LL 925, pp. 195 et 197. Le testament de la veuve de Jean Denis, organiste, bourgeois de Paris fut insinué en 1693 (Arch. nat., Y 35, folio 79 verso).

5) *Les Facteurs d'instruments de musique*, par Constant Pierre, 1893, p. 68.

organistes et faiseurs d'instruments tenaient sans doute à la même souche. C'était pour Marchand un avantage de s'allier à une famille d'artistes connus. De son côté, un fabricant de clavecins trouvait un précieux auxiliaire en ce virtuose capable mieux que tout autre de faire briller les instruments façonnés dans son atelier.

Marchand fut quelque temps sans avoir d'autre orgue que celui du collège des Jésuites. Cette place devait être de profit médiocre et de peu d'éclat. Marchand était impatient de conquérir un poste plus en vue ou tout au moins plus lucratif. Un *factum* imprimé en 1702 nous apprend quelles étaient ses convoitises en 1691 et par quels moyens il cherchait à satisfaire à son ambition. Je vais donner cette pièce tout entière, avec ses rudesses d'expression, en me contentant d'en transformer l'orthographe sur quelques points, pour en rendre la lecture plus facile.

« Furent présents Henry Lescloppe, facteur d'orgues demeurant à Paris, rue Omer (Aumaire), paroisse S. Nicolas des Champs d'une part, et Louis Marchant, organiste des jésuites de la rue S. Jacques demeurant rue (de) Saintonge au Marais, susdite paroisse d'autre part; lesquels ont dit et déclaré, savoir le dit sieur Lescloppe, qu'il anrait introduit dans l'église de S. Barthélémy un samedi sur les sept heures du soir une quidanne qu'il a appris être de mauvaise vie, et se nommer Claudine Texier, laquelle auroit accusé faussement ledit sieur Dandrieu de lui avoir fait un enfant, ce qu'elle auroit dit tant en présence dudit sieur Lescloppe, que des bedeaux de la dite église; et ledit Marchant dit et déclare que dans le dessein de faire déplaisir audit Dandrieu, et le desservir, il auroit écrit une lettre de sa main au nom de ladite Claudine Texier au sieur Vase, marguillier de ladite église, contenant la même diffamation, afin de faire expulser ledit Dandrieu de son orgue, ce qui ayant donné occasion audit Dandrieu de porter sa plainte en justice, et de faire informer de ce scandale, et d'obtenir différents décrets tant contre ladite Claudine Texier, que contre lesdits Lescloppe et Marchant, c'est pourquoi iceux Lescloppe et Marchant déclarent qu'ils reconnaissent ledit sieur Dandrieu pour un très homme de bien et d'honneur, ne lui ayant jamais rien vu faire ni ouï dire, qui ne fût d'un honneste homme et conforme au sacerdoce dont il est revêtu, à cause de quoi ils ont reqnis et supplié ledit sieur Dandrieu de se contenter du présent acte, par lequel ils avouent et déclarent qu'ils ont eu tort dans tout ce qu'ils ont pu dire et faire contre sa réputation, et lui en demandent pardon, et se sont servis de différentes personnes de probité pour engager ledit sieur Dandrieu à venir à quelque accommodement avec eux, à la prière desquelles et aussi en considération de la satisfaction faite en sa maison, ledit Mr Pierre Dandrieu, prêtre, organiste de ladite église de S. Barthélémy, demeurant rue S. Louis, proche le Palais, a bien voulu se contenter du présent acte pour toute réparation et a bien voulu oublier encore tout ce qui s'est passé dans cette affaire, et décharger lesdits Lescloppe et Marchant de tout ce qu'il peut prétendre contre eux, à la réserve néanmoins des frais par lui faits qu'ils lui ont remboursés, et dont il leur a donné quittance séparée des présentes, consentant qu'il soit passé sentence ou arrêt par lequel lesdits Lescloppe et Marchant seront mis hors de cour, constituant à cette fin son procureur le porteur des présentes,

et au moyen de ce, ledit Dandrieu a présentement rendu auxdits Lescloppe et Marchand toutes les pièces, décrets et procédures qu'il avoit en sa possession pour raison de ladite instance extraordinaire qui demeure nulle et assoupie au moyen des présentes: car ainsi a été convenu entre lesdites parties, promettant et obligeant, et renonçant, etc. Fait et passé à Paris es études des notaires soussignés, l'an mil six cent quatre-vingt-onze, le vingt-deuxième mars, et ont signé: ainsi, signé Marchand, Henry Lescloppe, Dandrieu; le Secq de Launay et Lorimier, notaires<sup>1)</sup>.

Henry Lescloppe (ou Lesclop), que nous voyons associé avec Marchand dans cette honteuse affaire, était graveur de musique en même temps que facteur d'orgues. Il grava en 1696 le premier livre d'orgue de Gilles Julien<sup>2)</sup>. Sa femme était Anne Enocq, fille de Jacqueline Clicquot<sup>3)</sup> et d'Estienne Enocq, facteur d'orgues à Reims<sup>4)</sup>, puis à Paris<sup>5)</sup>. La famille Lescloppe était sans doute originaire de Reims où Martin Lescloppe était organiste en 1640<sup>6)</sup>.

Pierre Dandrieu dont Marchand envoyait la place, a laissé un recueil intitulé *Noëls, O filii, Chansons de Saint-Jacques, Stabat mater et Carillons, le tout revu, augmenté, extrêmement varié, et mis pour l'Orgue et le Clavecin* (sans date)<sup>7)</sup>. Il mourut en 1733<sup>8)</sup>.

L'œuvre la plus ancienne de Marchand dont nous connaissons la date est le *Grand Dialogue composé par Mr Marchand à Paris en 1696*, copié au folio 15 de l'un des cahiers manuscrits de pièces d'orgue de Marchand conservé à la bibliothèque de Versailles<sup>9)</sup>. Dans le *Recueil d'Airs sérieux et à boire* de différents auteurs édité par Ballard pour le mois de mars 1697 se trouve un air à boire de Monsieur Marchand (p. 43).

1) Bibliothèque nationale, *Recueil Thoisy*, No 102, fol. 409 a et b.

2) Julien fut organiste de la cathédrale de Chartres de 1663 à 1708. Cf. *L'ancienne Maîtrise de N.-D. de Chartres du V<sup>e</sup> siècle à la Révolution*, par l'abbé Clerval 1899, p. 124.

3) Archives de la Seine. *Insinuations testamentaires*. 210, fol. 412 b.

4) Minutes de Regnard, notaire à Reims (communiqué par M. Jadart, bibliothécaire de la ville de Reims).

5) Sur Enocq (ou Hénoc) voir Constant Pierre, op. cit. p. 71 et la table des deux volumes des *Comptes des Bâtiments du Roi sous le Règne de Louis XIV*, publiés par J. Guiffrey, 1881. En 1673, il visita avec Cambert, organiste de St-Honoré, et Le-bègue, organiste de St-Merry, l'orgue de St-Séverin, refait par Thierry Arch. nat. LL 925, fol. 274 a et fol. 276 a.

6) Minutes de Jean Rogier. Communiqué par M. Jadart, auquel j'adresse ici tous mes remerciements.

7) Ce recueil a été attribué à tort à Jean François Dandrieu dans le *Catalogue de la Réserve de la Bibliothèque du Conservatoire*, rédigé par M. J. B. Weckerlin, 1885, p. 458.

8) Archives de la Seine. *Insinuations testamentaires* 222, f. 170 b.

9) Ces deux manuscrits No 1066 du catalogue, ancien 61 sont publiés dans la huitième année des *Archives des Maîtres de l'Orgue*. Le dialogue cité va de la page 229 à la page 236.

Parmi les airs du mois de mai et d'octobre de la même année, figurent encore un air tendre et un air à boire de sa composition<sup>1)</sup>. Il se fit alors un renom de compositeur d'airs. Dans la seconde partie de la *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française* (1705, p. 100), Lecerf de la Viéville parlant des pastiches adroits de la musique italienne que l'on pouvait faire en France, écrit :

« Et cet antre (air) qui a tant couru et qui a en tant de réputation depuis sept ou huit ans,

Io provo nel cuore  
Un lieto ardore, etc.

est de Marchand, l'organiste des Cordeliers de Paris. Un musicien italien qui (p. 101) chanta deux fois à l'opéra de Paris, devant Monseigneur qui fut bientôt las de lui, et qui alla ensuite à Ronen, où l'on ne tarda pas d'avantage à s'en lasser, chantoit *io provo* avec la confiance d'un homme qui reconnaît le génie de son cher pays. »

Un peu plus loin (p. 103), Lecerf qualifie cet air de Marchand de savant air. Je n'ai pas retrouvé cette composition. Dans le manuscrit 3175 de la bibliothèque Sainte-Geneviève on rencontre un air tendre attribué à Marchand (fol. 46). Il est fait sur ces paroles :

Je suis un marinier d'amour  
Voguant sur cette mer si fameuse en orages  
Sans connaître de port où je termine un jour  
Ma course et mes voyages.

Il est suivi d'un double : « Quand on a pour guide l'amour, on s'embarque aisément », etc. Lecerf de la Viéville cite également cet air, sans en nommer l'auteur.

« Dans Dom Quixote même, écrit-il, il y a des paroles très susceptibles d'un beau chant. Par exemple, celle de la chanson *Marinero soy de amor*, mal traduite en ces vers françois *Je suis un marinier d'amour*, etc., sur lesquels on a fait un air et un double » (ouvrage cité, p. 181).

En avril 1700, le  *Mercure galant*  donne un autre air de Marchand composé sur des paroles du Marquis de Morfontaine, « faites pour M<sup>lle</sup> Coulon avant son mariage ».

Dès 1695, Marchand comptait parmi les maîtres de clavecin recherchés. Il figure en effet sur la liste de la capitation dans la première classe des organistes et professeurs de clavecin. Cette classification étant basée sur le revenu de chacun, nous voyons ainsi que Marchand était alors, par le produit de ses leçons et de ses services d'organiste, l'égal des musiciens les plus fameux de Paris<sup>2)</sup>.

1) Bibl. du Conservatoire, recueil 85.

2) Archives nationales, Z 1 h 657. La première classe était taxée à 15 livres. Nous y rencontrons les artistes suivants : Nicolas Giganlt, organiste de St-Nicolas des Champs ; Médéric Corneille, de Notre-Dame ; de Montalan, de St-André des Arts ; de



J'ignore quand il devint organiste de l'église Saint-Benoît et des Cordeliers. Il avait déjà les orgues de ces deux églises en 1699. On lit dans le *Mercur galant* du mois d'août de cette année :

« Mr Marchand, organiste de l'église St-Benoît, des Pères Jésuites de la rue St-Jacques et du Grand couvent des Cordeliers vient de mettre au jour un recueil de pièces de clavecin de sa composition, dédié au Roi. Il continuera tous les trois mois de donner alternativement une suite de pièces de clavecin avec une suite de pièces d'orgue de chaque ton. Elles se vendent chez l'auteur, rue St-Jacques, proche St-Benoît, et chez le Sr Roussel, graveur rue St-Jacques au Lion d'argent, proche des Mathurins. La réputation de Mr Marchand est si bien établie à la ville et à la cour, et avec tant de justice qu'il n'y a pas lieu de douter que ses ouvrages ne soient recherchés du public avec un fort grand empressement, ainsi il suffit de l'avertir qu'ils se vendent, pour l'engager d'en acheter » (p. 188) <sup>1</sup>.

Dans le même volume (p. 288), une lectrice qui avait deviné le mot d'une énigme envoie la solution sous ce pseudonyme : « l'Ecolière de l'illustre Mr Marchand, du coin de la rue de Richelieu » <sup>2</sup>. Ce petit fait témoigne de quelle vogue il jouissait. En janvier 1700, le *Mercur* annonce une œuvre nouvelle de lui. On lit, p. 232 :

« Je n'ai pu vous envoyer encore les airs que je vous ai promis de Mr Marchand, organiste de St-Benoît, des Cordeliers et des Jésuites. Je dirois encore de plusieurs autres églises, si cet habile homme pouvoit s'y trouver en même temps. Le public qui a reçu avec tant d'applaudissement la première suite de clavecin qu'il donne il y a quelque temps sera sans doute ravi d'apprendre qu'il donne la première suite des pièces d'orgue du premier ton, et que, pour tenir sa parole, elle sera incessamment suivie des autres, auxquelles il joindra une instruction pour le toucher du clavecin, le mélange particulier des jeux et l'exécution sur l'orgue <sup>3</sup>. Toutes ces pièces se vendront chez l'auteur » <sup>4</sup>.

la Guerre, de St-Séverin; Thomelin, de St-Jacques; Houssu, de St-Jean; Garnier, des Invalides; Sassin, de St-Germain des Prés (mort en 1723); Raison, de Ste-Geneviève; Fouquet, Dandrieu, Buterne, Burette, Couperin, les Danglebert, Leroux, Desgrigny, etc.

1) Signalé par M. Michel Brenet dans la *Jeunesse de Rameau*, p. 31 (*Estratto della Rivista Musicale Italiana*, tome IX, fasc. 3, 1902).

2) Communiqué par Mr. Richard Buchmayer, de Dresde, auquel je témoigne toute ma gratitude.

3) Nous n'avons les pièces de clavecin signalées plus haut que dans une édition de 1702 donnée par Ballard (Bibl. nat. V<sup>m</sup> 7 1856). Un second livre est daté de 1703 (Bibl. nat., V<sup>m</sup> 7 1857). L'instruction sur le toucher du clavecin et de l'orgue ne nous est pas connue. Mais les pièces d'orgue annoncées en 1700 sont sans doute celles qui ont été données dans le recueil posthume réédité dans les *Archives des Maîtres de l'Orgue* (tome III).

4) On lit dans le *Mercur* de juin 1700 (p. 206) : « On continue à vendre chez le Sr Roussel des airs spirituels, les ouvrages de Mr Philidor l'aîné et ceux de Mr Marchand, organiste et ordinaire de la musique du Roi ». En juillet 1700, le *Mercur* publie l'avis suivant : « On trouve chez le Sr Roussel... plusieurs motets de Mr Marchand, organiste du Roi et ordinaire de sa musique » (p. 169). Il s'agit ici de Marchand l'aîné, « ordinaire de la musique de la chapelle et de la chambre du Roi et organiste de l'église royale de N.-D. de Versailles », lisons-nous sur le titre des *Cantiques*

La célébrité de Marchand va être attestée bientôt par d'autres preuves encore que les annonces du *Mercur*. Titon du Tillet écrit qu'on lui offrait «presque toutes les orgues qui se trouvaient vacantes» (ouvrage cité p. 659). Cela est à peu près exact. Le 9 juillet 1702, à l'assemblée du conseil de fabrique qui suivit la mort de Nicolas Le Bègue, survenue le 6 juillet, certains marguilliers de Saint-Merri proposèrent Marchand pour lui succéder à l'orgue de cette église. Cette désignation n'eut pas de résultat. Le dimanche 3 septembre les marguilliers furent convoqués à l'effet de nommer un organiste. Coynart, premier marguillier, et Bridon, troisième, nommèrent de nouveau Marchand. Le curé, le second marguillier et le quatrième rappelèrent que la compagnie s'était engagée le 12 septembre 1699 envers Le Bègue à lui donner pour successeur son cousin Henry Mayeux<sup>1)</sup>, organiste de Saint-Landry, en considération des longs services de Le Bègue, alors en charge depuis plus de 34 ans<sup>2)</sup>. Mayeux était protégé par la princesse douairière de Conti. Elle pria de Noailles, archevêque de Paris, d'intervenir auprès des marguilliers en faveur de Mayeux. Grâce à cette démarche, il fut reçu par la délibération du 17 novembre 1702, aux gages de 400 livres<sup>3)</sup>.

L'année suivante, Marchand eut meilleur succès dans une autre paroisse. Le 19 novembre 1703, le chapitre de Saint-Honoré, «voyant que Mr Le Maire, organiste, venoit sur l'âge et s'apercevant bien que ses infirmités l'empêchoient de toucher l'orgue comme il le faisoit ci-devant», le releva de sa charge tout en lui laissant ses gages de 120 livres sa vie durant, pour lui marquer satisfaction des services qu'il avait rendus<sup>4)</sup>. Simon le Maire avait succédé à Cambert, à partir du 3 septembre 1674<sup>5)</sup>. Il accepta de prendre sa retraite, et remercia le chapitre qui lui conservait son salaire. «Et aussitôt, la Compagnie, sachant la grande réputation et habileté de Mr Marchand, aussi organiste, l'a reçu pour toucher l'orgue au lieu et place dudit Mr le Maire, et il a été conclu qu'il lui sera donné par manière de gratification la somme de 300 livres par chacun an et que ladite somme lui sera payée de telle manière qu'il le voudra et qu'après la mort dudit Le Maire il lui sera encore donné la

*spirituels de Racine* qu'il mit en musique (ms. bibl. du Conservatoire). Je connais encore un motet de lui daté de 1698 (Conserv.). Son nom figure aussi parmi les auteurs des motets du manuscrit 1013 de la bibl. de Versailles, copié par Philidor l'aîné en 1697. Il servait à la chapelle depuis 1686.

1) En 1670, un Antoine Mahieux se qualifiait maître à danser ordinaire du Roi (Jal, *Dict. critique*, p. 823).

2) Bibl. nat., recueil Thoisy No 102, fol. 410 b. Le Bègue était né à Laon en 1630 environ.

3) Arch. nat., LL 849, fol. 32 a et fol. 33 a et b.

4) Arch. nat., LL 510, fol. 127 a.

5) Arch. nat., LL 509, fol. 8 a.

somme de 100 livres d'augmentation en sorte qu'alors il sera payé de 400 livres par chacun an, ce que ledit Sr Marchand a accepté et signé<sup>1)</sup>.

Marchand ne put jouir longtemps en paix de cette nouvelle charge. Depuis le début de l'année 1701, il était en proie à de graves soucis domestiques, causés par ses démêlés avec sa femme Marie-Angélique Denis. Je ne sais pas exactement quelle fut la cause de leurs dissensions. Mais je dois rappeler que F. W. Marpurg représente Marchand comme un mari très peu fidèle<sup>2)</sup>. Après enquête du 9 février 1701 devant le commissaire Mazure, et après le rejet de la requête et demande incidente de Marchand du 2 mai suivant, sentence avait été rendue le 5 août 1701, par le prévôt de Paris ou son lieutenant civil au châtelet. Il était ordonné que Marie-Angélique Denis «seroit et demeurerait séparée de biens et d'habitation d'avec ledit Marchand son mari, que défenses lui seroient faites de la hanter ni fréquenter, lui méfaire ni médire à peine de prison, qu'il seroit condamné lui remettre entre les mains Françoise Angéline Marchand, leur fille âgée de dix ans, et, attendu la renonciation qu'elle avait faite à la communauté de biens, que ledit Marchand seroit pareillement condamné rendre et payer à ladite Denis la somme de deux mille livres qu'il avoit reçue, faisant partie de sa dot avec les intérêts», etc. Il devait de plus payer à sa femme quatre cents livres par an de quartier en quartier, et était condamné aux dépens. Cet arrêt annulait la requête que Marchand avait formulée et par laquelle il demandait «que la dite Denis fût déclarée non recevable et mal fondée en sa demande en séparation de biens et d'habitation, qu'elle fût condamnée de retourner avec lui aux offres de la traiter comme il aurait toujours fait maritalement et de lui rapporter tous les meubles, habits, linges et autres choses qu'elle avoit emportées de sa maison, rendre les deux enfants qu'elle avoit emmenés et en cas de refus et de désobéissance, qu'il seroit permis audit Marchand de la faire enlever elle et ses enfants pour les faire nourrir et élever dans sa maison, et que ladite Denis fût condamnée aux dépens».

Un arrêt du parlement daté du 13 juillet 1702 confirme cette sentence. Cette pièce nous apprend maint détail sur la vie de Marchand. Nous y voyons que son contrat de mariage avait été fait le 5 février 1689. Angélique Denis avait apporté 4000 livres de dot, dont la moitié représentée par une rente de 100 livres à elle constituée «par ses père et mère». Les trois enfants issus du mariage devaient être élevés par leur mère. L'une des filles, Françoise Angéline, a déjà été citée. Une autre fille était née dans les premières années du mariage. Le 12 août

1. Arch. nat., LL 510, fol. 127 a.

2. *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Tome I, Berlin 1754, p. 451.

1700, elle avait été marraine en l'église St-Benoit, au nom de Marguerite Monginot, femme d'André Danican Philidor<sup>1)</sup>. Le nom du troisième enfant, un garçon, nous reste ignoré. Mais nous lisons dans l'arrêt qu'à l'âge de sept ans «il seroit remis ès mains dudit Marchand pour lui apprendre et l'élever dans sa profession». Pour fournir «aux nourritures et entretiens desdits enfants avoit été ledit Marchand condamné à payer leur pension à ladite Denis sa femme, à raison de 400 livres par an, pour raison de chacun d'eux, payables de quartier en quartier et au cas où ledit Marchand pourroit faire recevoir la fille aînée parmi les pensionnaires de l'abbaye de Chelles, étoit ordonné qu'elle y seroit conduite par ladite Denis, et ledit Marchand tenu de payer aussi ses pensions de quartier en quartier par avance tant qu'elle y demeurerait, et en cas qu'elle en sortiroit faute de paiement de ses pensions ou autrement, elle seroit remise ès mains de sa mère, le tout sans s'arrêter aux demandes dudit Marchand et nonobstant choses par lui proposées au contraire». On rejeta une dernière demande de Marchand: il réclama en vain que sa femme fût tenue de se retirer «ainsi qu'il étoit de règle» dans un couvent ou maison religieuse, où il paierait partie de sa pension proportionnellement à sa dot. Enfin il fut condamné à une amende de 12 livres et aux dépens<sup>2)</sup>.

Marchand ne paya point les quartiers attribués à sa femme par cet arrêt. Le 29 février 1704, celle-ci réclamait par exploit au chapitre de St-Honoré de lui verser ce qui pouvait être dû à son mari. Le 14 avril suivant, la compagnie donna pouvoir à Mr Dartois, procureur du chapitre au parlement, de comparoir à l'assignation de Marie Angélique Denis et de déclarer «qu'au jour de ladite saisie il n'étoit rien dû audit Sr Marchand et qu'il ne lui étoit encore pareillement dû aucune chose; qu'il est vrai qu'il touche l'orgue de cette église, mais qu'il a été payé par quittance du 5 janvier dernier de ce qui lui étoit dû et échu au 31 décembre aussi dernier et que par quittance du 14 dudit mois de février il a été pareillement payé, et par avance, du quartier de la gratification, suivant la convention faite avec lui et de lui signée sur le registre en date du 19 novembre dernier, lequel quartier devoit échoir le 31 mars aussi dernier». Dartois pouvait aussi affirmer devant la cour «que depuis ledit jour 14 février et avant ladite saisie ledit Marchand ayant représenté à la compagnie que, lorsqu'il a été reçu, il fut permis

1) *Actes d'État civil d'Artistes musiciens et comédiens, extraits des Registres de l'Hôtel de Ville de Paris détruits dans l'Incendie du 24 mai 1871*, publiés par H. Herluison. Orléans, 1876, p. 14. Dans les registres de la communauté de Ste-Agnès, dont elle fit partie de 1712 à 1737, on lui donne les noms de Marie-Françoise Arch. nat. LL 1669, p. 43.

2) Archives nationales. X 1 a 723, fol. 63 et suivants.

ainsi qu'il est marqué par l'acte de sa réception sus-datée qu'on le payeroit de telle manière qu'il le voudroit par quartier ou autrement à son choix, il auroit prié que suivant la parole à lui donnée, il fût à l'avenir payé à chaque fois qu'il toucheroit l'orgue, sinon qu'il seroit obligé de se retirer et de se démettre de l'orgue de cette église. A quoi la compagnie ayant égard et voulant conserver ledit Sr Marchand, on lui auroit promis dès avant ladite saisie et en conformité du contenu dudit acte de sa réception de le payer à l'avance à chaque fois qu'il toucheroit ledit orgue, en tenant par lui compte de ce qu'il a reçu par avance par ladite quittance du 14 février dernier, à l'effet de quoi il fut et seroit dressé une table contenant le nombre des jours et fêtes auxquels il doit y avoir orgue à l'office divin et de ce qui lui doit être payé pour chaque fois selon la solennité des fêtes, en sorte que la somme de 300 livres de gratification par chacun an dont on est convenu avec lui se trouve régalée et répartie sur toute l'année à proportion et au prorata des jours que l'on doit toucher l'orgue<sup>1)</sup>.

Le 8 juillet 1704 et 13 janvier 1705, Marie Angélique Denis faisait pratiquer de nouvelles saisies sur les appointements de son mari, «ès mains des sieurs chanoines, chantre et chapitre de St-Honoré». Le 20 février 1705, un arrêt du parc civil du châtelet condamna le chapitre à payer à la partie adverse les 150 livres dûes à Marchand pour les deux quartiers de ses appointements échus à la fin de décembre 1704, somme attribuée «aux aliments des trois enfants d'elle et dudit Marchand, son mari»<sup>2)</sup> A la suite de cette condamnation, Marchand résolut d'abandonner l'orgue de St-Honoré. Nous lisons dans la délibération capitulaire du lundi 2 mars 1705:

«Mr Marchand, organiste, a prié la compagnie de lui permettre de se retirer et de choisir un autre en sa place pour toucher l'orgue, et a remis les clefs de l'orgue sur le bureau, et a promis de rendre au chapitre les sommes qu'il a reçues depuis le 1<sup>er</sup> juillet dernier jusqu'à présent et que le chapitre a été condamné de payer à sa femme par la sentence du châtelet du 20 février dernier et a signé. Sur quoi la compagnie ayant délibéré a été dit audit Sr Marchand que l'on étoit très fâché de ce qu'il se retiroit et qu'en toutes occasions la compagnie certifiera combien elle est contente de lui. Et à l'instant, il a été arrêté que lundi prochain l'on avisera sur le choix qui est à faire d'un organiste au lieu et place dudit Marchand»<sup>3)</sup>.

Le lundi suivant, il ne fut plus question de nommer un nouvel organiste. Marchand était sans doute revenu sur sa détermination. Peut-être avait-on, d'autre part, préparé un accommodement avec sa créancière. Nous rencontrons en effet à la date du vendredi 3 avril 1705 la décision capitulaire suivante:

1 Archives nationales, LL 510, fol. 134 a et b.

2 Arch. nat., Y 755.

3 LL 510, 144 b.

«Sur ce que Mr Marchand organiste a représenté que ses affaires lui permettoient présentement de continuer ses services pour la compagnie si elle les avoit agréables, il a été conclu que ledit Sr Marchand continuera de toucher l'orgue de cette église aux mêmes honoraires et conditions portées par la conclusion du 19 novembre 1703 et ce sans espérance d'aucune augmentation même après le décès du sieur Le Maire, ci-devant organiste du chapitre, ce que ledit Sr Marchand a accepté et signé <sup>1)</sup>».

On avait trouvé le moyen de donner satisfaction à la femme de Marchand et d'éviter de nouvelles poursuites. Nous lisons, dans la délibération du lundi 6 avril suivant, trois jours après la décision que je viens de citer:

«Il a été arrêté que le chapitre paiera à Mademoiselle Marchand la somme de 100 livres par chacun an qui est à raison de 25 livres par chacun quartier, et ce seulement tant et si longtemps que Mr Marchand son mari touchera l'orgue de cette église en sorte qu'il ne lui sera rien payé sitôt que ledit Sr Marchand cessera de toucher ledit orgue de quelque manière que cela arrive soit de la part de lui, soit de la part de la compagnie ou autrement, et encore à condition que ladite Demoiselle Marchand ne pourra aucunement faire saisir ni arrêter directement ni indirectement, soit sous son nom, soit sous celui de ses procureurs ou autres généralement quelconques, en vertu des condamnations par elle obtenues ou qu'elle pourroit obtenir ci-après, entre les mains du chapitre les honoraires et gratifications ou gages que la compagnie paye audit Sr Marchand suivant les conventions faites avec lui, ni pareillement les gages qui lui sont payés par les confréries établies en cette église ou qui pourroient dans la suite y être établies, en quoi ladite demoiselle Marchand séparée de corps et de biens d'avec ledit Sr son mari et autorisée par justice s'est obligée et s'oblige par le présent acte, et ce qu'elle a promis et accepte, et a remercié la compagnie et a signé <sup>2)</sup>».

Marchand garda l'orgue de St-Honoré jusqu'en 1707. Le lundi 17 janvier, il «remit la clef de l'orgue» au chapitre et l'on reçut en sa place Pierre Fouquet l'aîné <sup>3)</sup>.

A cette date il avait déjà l'orgue des Jésuites de la rue St-Jacques. Je ne peux déterminer exactement quand il se retira. Sur la première page du second livre des pièces de clavecin édité par Ballard en 1703, il garde le titre d'organiste des Jésuites de la rue St-Jacques. En 1706 Rameau prenait le même titre lors de la publication de son premier livre de pièces de clavecin. Marchand avait peut-être renoncé à l'orgue du collège pour les mêmes raisons qui l'avaient porté à offrir sa démission de l'orgue de St-Honoré en 1705, à cause des poursuites intentées par Marie Angélique Denis qui le privaient de ses gains. Mais une autre hypothèse se présente ici. Dans le livre d'orgue publié après la mort de

1) LL 510, fol. 147 a.

2) LL 510, fol. 147 a.

3) LL 510, fol. 166 a. En 1708, Fouquet donna sa démission et fut remplacé par Charles Piroye, organiste des Jacobins de la rue St-Honoré. Ce musicien était l'élève de Lulli et de Lambert. Titon du Tillet le cite parmi les bons organistes de Paris. Je connais de lui trois livres d'airs publiés en 1695 et 1697, un cantique pour le temps de Noël (1708), des pièces d'orgue et de clavecin 1712; et une Cantate: *Le Retour d'Eurydice aux Enfers* 1717. Ces œuvres sont à la Bibliothèque nationale. En 1712, Piroye fut congédié et Fouquet le fils lui succéda LL 511, fol. 24 a).

Marchand, on lui attribue entre autres places celle d'organiste des Jésuites de la rue St-Antoine. Marin de la Guerre avait occupé cette place jusqu'à sa mort, survenue en 1704<sup>1)</sup>. Je croirais volontiers que Marchand lui succéda à cette époque. Il restait ainsi au service des Jésuites, ses premiers bienfaiteurs à Paris, mais dans une église dont les offices en musique étaient réputés<sup>2)</sup>. Les circonstances lui permettaient de se donner un air de fidélité reconnaissante à l'égard des pères et d'accroître son renom, en échangeant les modestes fonctions d'organiste dans une chapelle peu fréquentée du public avec la charge d'organiste dans cette église à la mode.

Nul maître de l'orgue n'avait, avant lui, soulevé en France la même admiration. A son arrivée à Paris, Rameau s'était logé vis-à-vis le couvent des Cordeliers «pour être à portée de l'entendre»<sup>3)</sup>. En 1706, Guilain lui dédiait un livre de pièces d'orgue pour le *Magnificat*<sup>4)</sup>. Un peu plus tard, l'organiste du Mage, dans la dédicace de son *Premier livre d'orgue*, annonçait qu'il avait tâché de les écrire «selon la savante école et dans le goût de l'illustre Monsieur Marchand», son maître<sup>5)</sup>. Daquin, dès sa jeunesse, se l'était proposé pour modèle<sup>6)</sup>.

Son talent de claviciniste était également admiré. Titon du Tillet cite une petite pièce de Lainez intitulée: Vers sur l'harmonie d'un excellent clavecin d'André Ruckers où l'auteur écrit:

«Je suis la fille du génie  
Qui sous le beau nom d'harmonie  
Réunis dans mes sons tous les charmes du chant,  
Et respectant les lois du dieu qui m'a formée  
Je reste dans Ruckers captive et enfermée  
Et j'attends pour sortir la Certain ou Marchand »

Marie Françoise Certain (1662?—1711) avait beaucoup d'estime pour les pièces de clavecin de Marchand, qu'elle jouait dans les concerts qu'elle donnait chez elle, où elle exécutait aussi des pièces de Louis Couperin et de Chambonnières<sup>7)</sup>.

Malgré toute sa réputation, Marchand attendit assez longtemps l'hon-

1) Archives de la Seine, *Insinuations testamentaires*, 209, fol. 28 b. Marin de la Guerre était aussi organiste de la Sainte-Chapelle et de St-Séverin. Il avait été reçu à cette dernière place en 1688 (Arch. nat., LL 926, p. 247. Il avait épousé Elisabeth Jacquet, que son talent de claviciniste et ses compositions ont rendue célèbre.

2) Lecercf de la Viéville, op. cit., 3<sup>e</sup> partie (1706).

3) *Mercur de France*, octobre 1764, vol. I, p. 185. Rameau arriva à Paris en 1705 ou 1706.

4) Cet ouvrage est cité dans le *Quellen-Lexikon* de M. Eitner, t. IV, p. 420.

5) *Archives des Maîtres de l'Orgue*, t. III, p. 135.

6) *Lettres sur les Hommes célèbres sous Louis XI*, par Louis Daquin, 1752, p. 113.

7) Titon du Tillet, *Le Parnasse françois*, p. 637.

neur de servir le roi. Ce ne fut que le 28 juin 1708 qu'il obtint le brevet d'organiste de la chapelle royale<sup>1)</sup>. Il reçut le quartier de juillet en remplacement de Guillaume Gabriel Nivers qui, sans doute à cause de son grand âge, avait donné sa démission<sup>2)</sup>.

Marchand ne conserva cette charge que jusqu'en 1714. En cette année, en effet, nous voyons le quartier de juillet occupé par Gabriel Garnier, reçu en 1702 après la mort de Le Bègue<sup>3)</sup>, et François Dagincourt est admis à servir au quartier d'octobre, que Garnier laissait vacant. Quelle fut la cause de la retraite de Marchand? Marpurg raconte que Marchand voyant que le roi faisait donner à sa femme moitié de ses appointements de 600 livres s'avisait un jour de ne jouer que la moitié de la messe, et fut congédié à la suite de cette manifestation de son mécontentement<sup>4)</sup>. Ce récit gagne en vraisemblance maintenant que nous connaissons les débats de Marchand avec Marie-Angélique Denis. On ajoute que Marchand reçut l'ordre de quitter le royaume. Je n'ai pas trouvé d'ordre de bannissement le concernant. Le récit de ses voyages reste d'ailleurs à faire. Marchand passa chez quelques électeurs, dit-on, et se fit entendre à la cour de l'empereur. D'après le *Mercur* de décembre 1722, le prince Emmanuel de Portugal vint écouter Marchand aux Cordeliers et s'assit près de lui sur le banc de l'orgue<sup>5)</sup>. Ce prince, né en 1697, avait quitté sa patrie dans des circonstances assez romanesques. Il était à Paris en 1716. Il en partit au mois de juillet, se rendit en Autriche et traversa Vienne pour aller guerroyer contre les Turcs. En 1716, Marchand était absent de Paris. Mais son départ devait avoir été subit. Il avait été désigné pour servir d'arbitre dans un concours d'organistes à St-Madeleine en la Cité, où Antoine Dornel venait de donner sa démission, sans doute pour succéder à André Raison à l'abbaye Ste-Geneviève. Ce concours avait été décidé le 14 juin: il semble qu'à cette date on comptait sur Marchand. Le 5 juillet, «la compagnie convoquée

1) Archives nationales, O<sup>1</sup> 52, fol. 100 a.

2) Il avait alors plus de 75 ans. Voir Lhuillier (*Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1889, p. 333). Le testament de Nivers daté de 1711 est aux Archives de la Seine (*Insinuations testamentaires*, 212, fol. 142 b). Nivers ne mourut qu'en 1714.

3) En 1695, un Garnier, organiste des Invalides, figure dans la première classe de la capitation. Un autre Garnier, dit Garnier l'aîné, figure dans la seconde classe (Arch. nat., Z<sup>1</sup> b 557). Garnier était l'ami de Conperin qui lui faisait joner ses pièces de clavecin avant de les faire graver (cf. Marpurg, ouvrage cité p. 454).

4) Marpurg, ouvrage cité, p. 451.

5) C'est Mr Richard Buchmayer de Dresde qui a relevé cette intéressante citation du *Mercur*. Peut-être découvrira-t-il de nouveaux documents sur Marchand en Allemagne. Nous ne pouvons que le souhaiter. En attendant, je le remercie pour les recherches fécondes qu'il a déjà entreprises sur les musiciens français du XVIII<sup>e</sup> siècle.



et assemblée en la manière ordinaire suivant la délibération du 14 juin dernier, attendu l'absence du Sr Marchand, organiste du Roi choisi pour un des experts, consent de s'en rapporter au jugement du Sr Lalouette, maître de musique de Notre-Dame qui a été mandé par la compagnie pour être présent au concours et décider de la capacité des sujets qui se présenteront<sup>1)</sup>. C'est le 6 juillet que le prince Emmanuel quitte Paris<sup>2)</sup>. Marchand avait peut-être été admis à le suivre. Remarquons d'autre part que l'année précédente, le comte du Luc avait été envoyé en ambassade extraordinaire à Vienne. Le comte du Luc était un protecteur du poète J. B. Rousseau, exilé de France qui l'avait devancé à Vienne de quelques jours. J. B. Rousseau était en outre le client du grand-prieur de Vendôme dont il loue dans ses lettres la bonté et «le cœur admirable». Marchand avait eu de son côté à se louer de la bienveillance du grand-prieur qui lui avait offert de le loger au Temple, ce qui avait l'avantage de le soustraire aux poursuites de ses créanciers<sup>3)</sup>.

A son retour à Paris, Marchand ne reprit que l'orgue des Cordeliers. Il était logé dans leur couvent<sup>4)</sup>. Il attirait encore le public dans leur église «par la vivacité de son jeu et par des pièces qu'il savait toujours assaisonner de quelques traits nouveaux»<sup>5)</sup>. Ceci concorde avec l'appréciation que donne Louis Daquin de son talent d'organiste.

«Sans doute que c'est sous l'orgue des Cordeliers que Mr d'Aquin s'est formé puisqu'il possède tous les talents qu'on admirait dans Marchand. Beau génie, mains brillantes, harmonie pure, de la force, de la précision, du touchant, de la rapidité; voilà, je crois, les caractériser à ne les pas méconnaître»<sup>6)</sup>.

Un autre auteur le juge ainsi.

«Nous n'avons point eu d'homme qui ait jeté tant de goût, tant de génie dans son jeu que Marchand. Dans toutes les églises où il touchoit l'orgue, c'étoit un concours extraordinaire de musiciens et d'amateurs. L'âme emportée par ses sons entroit dans l'enthousiasme où se trouvoit Marchand lui-même, dont les doigts de concert avec un esprit extrêmement fertile, sembloient se rendre maîtres et de l'instrument

1) Arch. nat., LL 826, fol. 101 b. Dornel avait été reçu en 1706, après un concours où Rameau l'avait emporté, mais n'ayant pu souscrire à la condition de ne servir que l'orgue de Ste-Madeleine, il avait dû se retirer. J'ai signalé le premier de ces concours dans la *Tribune de St-Gervais*, de mars 1901. Les détails en ont été publiés depuis par M. H. Quittard dans la *Revue de Critique et d'Histoire musicales* de 1902 et par M. Michel Brenet dans l'ouvrage cité plus haut (*Rivista musicale* de 1902).

2) Voir le *Dictionnaire* de Moreri, 8<sup>e</sup> volume (Portugal).

3) Sur le voyage de Marchand à Dresde, voir l'ouvrage de Ph. Spitta: *J. S. Bach*, 1<sup>er</sup> vol., p. 576.

4) Il n'était pas le seul laïque pensionnaire du couvent. En 1708, les Cordeliers logeaient aussi Charles Noël le Grand, qui aidait le procureur «es-affaires de la maison» (Arch. nat., LL 1512, fol. 176 b.).

5) *L'Agenda du Voyageur*, par S. de Valhebert (1732).

6) *Lettres sur les Hommes célèbres*, etc., p. 115.

et de l'art même. Il ne réussissoit pas moins dans le toucher du clavecin, où il faisoit voir les mêmes hardiesses, le même feu, donnant à cet instrument, qui paroît ingrat, autant d'agrément, autant de force qu'on en peut donner au violon<sup>1</sup>.

Rameau, pour sa part, avouait que le plus grand plaisir qu'il ait eu en sa vie étoit celui d'entendre Marchand, que personne ne pouvait lui être comparé pour manier la fugue, et qu'il n'avait jamais pu concevoir qu'on eût une pareille facilité pour «jouer de tête»<sup>2</sup>.

Je n'ai pas trouvé de description de cet orgue des Cordeliers que Marchand garda aussi longtemps qu'il put le jouer. Le 10 avril 1731, les Cordeliers, tinrent la délibération suivante au sujet de cet instrument:

«Le très Révérend Père gardien a exposé que Monsieur Marchand de Nogaret, ancien officier de la chapelle et de la Chambre du Roi lui avoit fait rapport qu'il étoit nécessaire de faire relever en cuir neuf les 5 soufflets de notre orgue, les anciens étant entièrement hors d'usage, et qu'il convenoit aussi pour la dignité de notre dit orgue de changer le jen de cromorne du grand corps de l'orgue en un second jeu de trompette, et qu'ils s'offroit de faire faire à ses frais et dépens le susdit changement de jeux, pourvu que la maison voulût seulement s'engager à payer 300 livres dont il étoit convenn avec le Sr Tribnot, facteur d'orgues à Paris, pour le rétablissement en cuir neuf desdits 5 soufflets, sans autre engagement quelconque»<sup>3</sup>.

La proposition du «sieur chevalier Marchand de Nogaret» fut acceptée après délibération du discréttoire. Je ne sais depuis quand Marchand avait pris ce nouveau lustre de noblesse. Cette pièce est d'ailleurs la dernière que j'aie à publier sur sa vie.

Sébastien de Brossard nous a consacré dans ses recueils manuscrits une *Règle pour la composition des accords à trois parties* par Marchand.

En voici la copie:

«Il y a trois sortes d'accords: 1° les accords consonances, 2° les accords dissonances, 3° les accords faux.

*Des accords consonances.*

Il y en a trois. 1° L'accord naturel, 2° la bonne quarte, 3° la sixte.

L'accord naturel est composé de la tierce, quinte et octave.

La bonne quarte est composée de la quarte, sixte et octave.

La sixte est composée de la sixte, tierce et octave.

Il faut remarquer que tous ces accords se trouvent de trois manières différentes sous la main par rapport à la basse.

1) Je ne connais pas l'auteur de ce jugement donné sur un feuillet imprimé, daté de 1732 et relié dans un volume manuscrit de la Bibliothèque nationale (fr. 28321).

2) *Essai sur la Musique* de Laborde, tome III, p. 450. En 1722 (*Mercur* de décembre, p. 177), on lit que Marchand avait cessé depuis quelques années de jouer aux Cordeliers à l'office de la nuit de Noël, «pour éviter l'indécence que causoit la foule du peuple et des curieux».

3; Archives nationales, LL 1516, fol. 136.

*Des accords dissonances.*

Il y a six accords dissonances: 1° la seconde, 2° la quarte dissonance, 3° la quinte et sixte, 4° la petite sixte, 5° la septième, 6° la neuvième.

La seconde est composée de la seconde, quarte et octave.

La quarte dissonance est composée de la quarte, quinte et octave.

La quinte et sixte est composée de la quinte, sixte et tierce.

La petite sixte est composée de la sixte, quarte et tierce.

La septième est composée de la septième, tierce et quinte.

La neuvième est composée de la tierce, quinte et neuvième.

*Des faux accords.*

Il y a quatre faux accords.

1° Le triton, composé de la seconde, quarte et sixte.

2° La fausse quinte (5 ♯) composée de la tierce, quinte et sixte.

3° La quinte superflue (5 ♯) composée de la tierce, quinte superflue et octave.

4° La septième diminuée (7 ♭) composée de la tierce, quinte diminuée et septième diminuée<sup>1)</sup>.

Marchand mourut le 17 février 1732. Il fut enterré au cimetière des Saints-Innocents.

Son portrait, peint par Robert (sans doute Paul Ponce Antoine Robert 1686—1733) a été gravé par Ch. Dupuis.

Outre les pièces d'orgue rééditées par Mr A. Guilmant et les deux livres de pièces de clavecin, Marchand a laissé un certain nombre de petites compositions éparses dans des recueils.

Voici la table des airs que j'ai trouvés dans les bibliothèques de Paris.

1° *Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs pour l'année 1697* (Paris, Ballard, Bibl. du Conservatoire, recueil 85).

p. 43. Pour le mois de mars 1697. Air à boire de Monsieur Marchand.

Quoy? pau-vre amant, tu lan - - - guis.

Luth Quoy? pau-vre amant, tu lan - - - guis

1) Bibl. nat. Nouvelles acquisitions françaises, 4693, fol. 39 a. S. de Brossard signale encore dans son catalogue (p. 280) parmi les mélanges manuscrits in-folio de sa bibliothèque «une copie d'un autre traité des Règles de la composition par M. Marchand pour lors organiste de St-Benoît et des Grands Cordeliers de Paris, donné au Sr Philidor le fils. Ce traité est court, mais il est excellent surtout par rapport à la musique moderne et à l'usage de toutes sortes de dissonances».

p. 60 (mois de mars 1697). Chansonnette de Monsieur Marchand.

A - vant que d'ai mer Li - sette

*Basse Continue*

p. 86 (mois de mai 1697). Printemps, de Monsieur Marchand.

*Lentement.*

Prin - tems qui changes tout dans ce bo - ca - ge

*Basse Continue*

p. 188 (mois d'octobre 1697). Air à boire de Monsieur Marchand.

Im - pi - toy - ab - le Ce - li - me - ne

Im - pi - toy - ab - le Ce - li - me - ne

2<sup>e</sup> *Nouvelles Poésies morales sur les plus beaux Airs de la Musique française et italienne avec la basse. Premier Recueil, 1737. (Bibl. nat. inv. Vm 1, 1590.)* —

p. 66. Périls du Monde. Air gracieux.

Ce monde est u - ne vas - te mer

Cet air est suivi d'un *Double* sur la même basse.

Les vents qui règnent sur la mer

Troisième Recueil [Bibl. nat., même cote]. —

## p. 34. La Retraite. Air gracieux.

Musical score for 'La Retraite' in G major, 6/8 time. The melody is on a single staff with a treble clef. The lyrics are: 'Sous l'her - bet - te la Vio - let - te n'a dit cent fois'. The score includes fingerings (6, 5, 4, 6, 5, 3) and ornaments (trills marked with 'tr' and a '+' sign).

(Dans la table placée en tête du recueil, cette mélodie est désignée ainsi : Sous l'herbette, *La Vénitienne*, pièce de clavecin)<sup>1)</sup>.

Cinquième Recueil (Bibl. nat. id). —

## p. 19. La Patience. Air. Gracieusement.

Musical score for 'La Patience' in G major, 2/2 time. The melody is on a single staff with a treble clef. The lyrics are: 'Mon Dieu, c'est vous que j'im plo - re: Ve - nez pour me sou - la - ger'. The score includes fingerings (3, 6, 6, 6, 6, 6, 6) and ornaments (trills marked with 'tr' and a '+' sign).

(D'après la table, cet air est emprunté à une pièce de clavecin).

Même recueil, p. 40.

Les quatre Fins de l'Homme. Le Pêcheur mourant. Prière. Air. Lentement.

Musical score for 'Les quatre Fins de l'Homme' in G major, 3/2 time. The melody is on a single staff with a treble clef. The lyrics are: 'So - leil je vais fer - mer pour ja - mais la pau - piè - re: Et c'est pour la der - niè - re fois que je res -'. The score includes fingerings (6, 4, 6, 6, 5, 6, 6) and ornaments (trills marked with 'tr' and a '+' sign).

1) Cette pièce est insérée, sans nom d'auteur, dans le recueil de *Pièces choisies pour le clarecin de différents auteurs*. Ballard 1707, p. 24 (Bibl. nat. inv. V<sup>m</sup> 7 1861). Elle y est écrite en fa, et présente quelques différences d'ornementation. Mr Richard Buchmayer l'a fait entendre cette année en public.



Sixième Recueil (Bibl. nat., même cote). —

p. 6. Louanges de Dieu. Ses Ouvrages. Rondeau. Léger, gracieux et marqué.



(Transcription d'une pièce de clavecin, d'après la table).

3<sup>e</sup> Recueil d'Airs manuscrits de la bibliothèque Ste-Geneviève (3175). fol. 46. Air tendre de Marchand.



Cet air est suivi d'un *Double* sur la même basse (Quand on a pour guide l'amour on s'embarque aisément). On a vu plus haut cette mélodie insérée avec d'autres paroles dans les recueils de poésies morales.

4<sup>e</sup> Mercure galant, avril 1700. (Hors pagination, après la page 142.)<sup>1)</sup>



1) «Les paroles sont de Mr le Marquis de Morfontaine et ont été faites pour Me Coulon avant son mariage». Titon du Tillet dit que Marchand avait fait la musique d'un opéra: *Pyrame et Thisbé*, sur des paroles de Morfontaine, gentilhomme de Brie, qui avait servi aux Mousquetaires du Roi.



## Air.

Re - viens, cher su - jet de - ma

flam - me

Cet air est écrit avec reprise et bien développé. La cantate comprend encore trois airs et deux récits<sup>1)</sup>.

1) Je rappelle que je ne donne ici que la bibliographie des œuvres que j'ai vues dans les bibliothèques de Paris. Il se peut d'ailleurs que quelques-unes aient échappé à mes recherches. Comme je l'ai déjà dit, les motets du conservatoire sont de Marchand «l'aîné».



## The Harpsichord Music of Alessandro Scarlatti

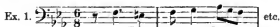
by

**J. S. Shedlock.**

(London.)

Alessandro Scarlatti has been surnamed the creator of modern opera, and he was not only a great but a fertile composer: the libretto of "Tigrane" which he wrote ten years before his death states that it was his 106th work for the stage. Besides this he is said to have composed over two hundred masses, many oratorios, and an immense number of short pieces. Burney saw the original MSS. of 35 cantatas, each composed in a single day at Tivoli in the autumn of 1704 during a visit to Andrea Adami (da Bolsena); while a Neapolitan amateur told J. J. Quantz in 1725 that he possessed no fewer than 400. The opera writers of that period were bound to be harpsichord players, and indeed this same Quantz in his autobiography in Marburg's "Historisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik" writes that Scarlatti "das Clavicymbal auf eine gelehrte Art zu spielen gewusst habe". In Vol. I. of Max Seiffert's valuable revised edition of C. F. Weitzmann's "Geschichte der Klaviermusik", doubt is thrown on the "tradition" that Scarlatti wrote a series of harpsichord pieces. The authorities for that tradition are given as: — (a) the statement in the "Catalogo della Musica esisente presso Fortunato Santini in Roma, 1820", according to which Santini the great collector possessed *Toccate e fughe per Organo* by Alessandro Scarlatti; and (b) the further mention of Fétis in his *Biographie Universelle des Musiciens* of "Deux livres de toccates pour clavecin ou orgue", also "Une suite de pièces de clavecin". Weitzmann (or Seiffert) remarks that it is at least open to question whether this additional information was based on personal knowledge, and very naturally complains that it is not stated whether it referred to printed or to manuscript music. The following, from the article "Santini" in Grove's "Dictionary of Music and Musicians", mentions however a document which points to a source whence Fétis may have obtained this further information: — "In 1820 he [Santini] issued a catalogue (46 pp., 1000 Nos.) of his music, the MS. of which, *containing more than the printed one*, is in the collection of the writer". (The italics are mine.) The writer in question was the late Franz Gehring, who also states that in the Fétis collection at Brussels there is a MS. "Catalogo della musica antica, sacra, e madrigalesca, che si trova in Roma via dell' anima, No. 50, presso Fortunato Santini". In the Gehring

catalogue a different address is given, viz: "Roma, Via Vittoria, No. 49", and the Fétis may differ also in its contents; anyhow the Gehring, containing "more than the printed one", may account for the extra Scarlatti work mentioned by Fétis. The Weitzmann-Seiffert volume refers<sup>1)</sup> to manuscript "Fughe per il Cembalo overo per l'organo" in the Vienna Hofbibliothek, ascribed to Alessandro Scarlatti, "some of which" says the writer have been printed by Diabelli<sup>2)</sup> of Vienna, and in Pauer's „Alte Klaviermeister“, Köhler's "Les Maitres du Clavecin", and Farrenc's "Le Trésor des Pianistes"; these publications however only give the same fugue, viz: — the one in F minor



which is also to be found in the second volume of Muzio Clementi's Practical Harmony. Again the same writer declares that from internal evidence the fugues attributed to A. Scarlatti cannot be his, but must have been written by his son Domenico. He concludes therefore that "A. Scarlatti must be struck out of the list of actual composers for the harpsichord". Dr. Joseph Mantuani, chief librarian of the Hofbibliothek, Vienna, has sent me details of four manuscript fugues ascribed to Alessandro Scarlatti<sup>3</sup>). The first two are



The last two, of which he has kindly sent me copies, are the same as Nos. 191 and 192 in the Czerny edition of Domenico Scarlatti's works, to which I refer later on. In Robert Eitner's "Quellen Lexikon" in the list of compositions by A. Scarlatti we however find mention of: — 1. and 11. libro di Toccate per Cembalo, in the Conservatorio della Pietà de Turchini, at Naples; also in the same City "Toccate per Cembalo", 1 Vol in MS.; 10 Toccate per Cembalo (MS.) Milan Cons., 2 Fughe senza parole, MS. — Fuga per organo. Preludio per org. (MSS.), Naples; and 2 Fugen f. Klavier in Cm. u. cd. at Berlin. In addition to the above, reference is also made to the four fugues already referred to in the Vienna Library. There seems then some reason to include A. Scarlatti among the list of composers for the harpsichord. It is indeed quite possible that some of the collections named may be autograph.

1 "Geschichte der Klaviermusik", p. 282.

2) **Trois Fugues pour le Pianoforte ou l'Orgue** par Dominique et Alexandre Scar'atti.

3) Tabulae Codicum Manu Scriptorum, Volumen X (Codicum Musicorum Pars II),  
No. 18681.

Now I am about to describe a manuscript volume containing Toccatas, Fugues and other pieces for harpsichord or organ purporting to be by Alessandro Scarlatti. The volume belongs to Mr. C. M. Higgs who has permitted me to examine it; and I may add that it was exhibited at the recent Music Loan Exhibition held at Fishmongers' Hall, London. It is an eighteenth century manuscript and the title is as follows: —

Toccate per Cembalo

Per bene principiare a sonare, ed al nobile portamento delle Mani

Si auerte al Discepolo studioso di ponere le dita in quelli segni

che li uengono accennate dalle Mani

del Signor

CAUALIERE ALESSANDRO SCARLATTI

Primo Maestro della Real Cappella di Napoli.

The date of the last number (Toccata) in the volume, as mentioned later on, is given. There is however no clue with regard to the other numbers.

The volume (oblong) contains 336 pages (eight staves on each page, all filled with music, with exception of the last nine which are blank. There is the original pagination as far as the music extends, also the original parchment cover on which is written in ink "Scarlatti per Cembalo", but in different handwriting from that inside the volume; two or three of the letters have faded or been rubbed away. The only name inside the cover is that of the present owner of the volume who knows nothing of its history. It might perchance have formed part of the Abbé Santini's library which is now at Münster in Westphalia. That library according to the account given by Edward J. Dent in his interesting article "The Library of Fortunato Santini" — in the April number of the *Monthly Musical Record* of this year — is in a very dilapidated state; there is as yet no catalogue. In the pamphlet of Wladimir Stassoff, "L'Abbé Santini et sa collection musicale à Rome" published at Florence in 1854, a similar volume is mentioned, but many a change may have been effected between 1854 and 1861 when the transfer from Rome to Münster was made.

The music in the volume under notice is clearly and for the most part carefully copied. Some notes are evident slips of the pen and can therefore be at once rectified. In other places however there are very doubtful passages — though these are by no means frequent. There are several repetitions. The first number for instance in the volume, to which reference will presently be made, occurs again, though without the remarkable fingering. It is note for note the same in both versions, excepting in one passage, in which a sequence bar has been evidently omitted in

the first, and as a whole the more carefully written, version. It is of course an omission on the part of the copyist. And in connection with this two other omissions occur in a charming movement (over which is written *Tempo di minuetto*, though not in the hand of the copyist). A mark is indicated in each case, and the omitted bar added in at the end of the line; against the one is written "bar omitted", and against the other "another bar here". These words, also the two bars, have been added by the same hand that wrote "*Tempo di minuetto*". The words quoted are, it must be noted, in English. Was the writer of these words perchance Thomas Roseingrave (Rosingrave)? He succeeded his father Daniel Roseingrave as organist of St. Patrick's Cathedral, Dublin, and through the liberality of the Dean and Chapter was enabled to visit Italy for improvement. Grove's Dictionary says that "he was on friendly terms with the Scarlattis".

In Bach's "*Wohltemperirtes Clavier*" there are only a few tempo indications; one of the most notable instances being the *Presto*, *Adagio*, *Allergro* in the second Prelude of the first part; but in the volume under notice nearly all the movements have such indications.

Haydn used to write "*In nomine Domini*" at the beginning, and "*Laus Deo*" at the end of his scores, with the occasional addition of "*et B. V. M<sup>ae</sup> et om<sup>es</sup> s<sup>an</sup>cti*" (et Beatae Virgini Mariae et omnibus Sanctis). In this Scarlatti volume a few of the numbers have at the end "*L : D : B : M : V :*", and a flourish at the end, or may be the letter q standing for *que*.

We read in Villarosa's "*Memorie dei compositori . . . del regno di Napoli*" that when Alessandro Scarlatti moved with his family to Naples he was a celebrated player on the harp and harpsichord; it is therefore extremely likely that he had then composed music for the latter instrument. In 1694 he became *maestro di capella* to the Viceroy of Naples, and this may be the move referred to by Villarosa; or more likely the one when he returned to Naples after his resignation (1709) of the post of *maestro di capella* of Santa Maria Maggiore, Rome (he was appointed assistant *maestro* in 1703 and chief *maestro* in 1707). He at any rate commenced his career as a composer at an early age, for he wrote an opera, "*L'Onestà nell'amore*", for Queen Christina, which was performed in her palace at Rome in 1680. The date of his birth has been variously given, but on his tombstone in the St. Cecilia Chapel of the Church of Monte Santo in Naples it is stated that he died in 1725 aged 66; when he wrote that opera he was therefore only just out of his teens, and, again to quote Grove, "it is a probable inference that he was even at that time a composer of some mark".

Alessandro Scarlatti became in process of time teacher at three of the Naples' Conservatorios, San Onofrio, I. Poveri, and Loreto, so states .

the writer of the Grove article. Now the very title-page of the volume distinctly points to him not only as a teacher but as a harpsichord teacher. And this is confirmed by what immediately follows. First come "Regoli per Principianti" respecting cadences: two deserve mention:

Scarlatti bids the *discepolo* note that only the consonance of the fifth can be placed above the fourth passing to the third; also that in that passing "si tocca pure la 7a". Again in speaking of the second cadence



that "passando alla 6<sup>a</sup> maggiore, si aggiunge la 4<sup>a</sup> alla 3<sup>a</sup> sopra il basso"; and of this there is an example in the 6th Toccata.

The first number in the volume is a Toccata containing two movements, both in the key of C major, the one in common, the other in triple time. The music consists almost entirely of scales or passages founded on scales, and arpeggios. The chief aim is evidently to train the fingers, yet the music is by no means lacking in interest. It is plentifully supplied with fingering. At the head of the music are drawn two hands (left and right), with quite peculiar finger marks placed above the tips of the fingers.

This system of fingering, so far as I am aware, is unique; there is no mention of it in Dannreuther's "Ornamentation". Many interesting illustrations might be given, but it must suffice to quote the opening bars:

Ex. 4.



and the closing ones:

Ex 5.



The commencement on the second inversion of the dominant chord deserves note; also the choice of fingers for the shake at the close. Dannreuther (Ornamentation, Part 1 p. 3) remarks that "the old virtuosi did not pass the thumb, they chose to pass the fingers over one another; in the right hand ascending, the third over the fourth, descending, the third over the second; in the left hand descending, the second over the third, ascending, the third over the second". It will be interesting to compare the Scarlatti method with this.

As a specimen of bold arpeggio passages in first movements of the toccatas I give:

Ex. 6.



And one more example is worth quoting. One of the "Follia" variations (No. 24) at the end of the volume, marked *tutto arpeggiato*, has the following:

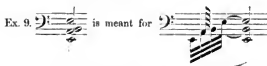


In the second chord the *f* in the bass, and in the fourth the *c* in the treble sound as if they are mistakes; but both are correct. Dannreuther in his "Ornamentation" (Part 1, p. 119) quotes from the Czerny Edition of Domenico Scarlatti's pieces. In No. 91 occurs the following:



and the writer comments as follows:—

"Here the notation for which Czerny may possibly be responsible—the MS. from which he worked is not accessible—appears misleading."



"The chord is to be broken and the dissonant acciatura to be touched as though the key were hot" (Geminiani). A violent and most eccentric passage of this sort is quoted from Czerny, No. 68, in the preface to H. v. Bülow's revised version of eighteen pieces by (Domenico) Scarlatti<sup>1</sup>.

Thus Domenico; and if only space permitted, it would be most interesting to give other illustrations of the son's following in his father's footsteps.

It would lead me too far to discuss the evolution of the Toccata from Merulo through Frescobaldi and Froberger down to Pasquini and Alessandro Scarlatti. The Scarlatti Toccatas differ considerably from one another. Frescobaldi and Froberger were in favour of three sections,

<sup>1</sup> "Achtzehn ausgewählte Klavierstücke von Domenico Scarlatti .... herausgegeben von Hans von Bülow" Leipzig, C. F. Peters.

but only in one of the Scarlatti Toccatas do we find a threefold division. In the 5th, the first section consists of broken chords and figurations of various kinds; the second is a "fuga", and the third a short movement in binary form, entitled a *Corrente*, but in common measure. Some have only one movement, some two; in one, the second movement is a light *Menuet*, in another an *Aria alla francese* in the usual binary form.

Ex. 9a. *Andante. Aria alla francese.*



One, by the way, is entitled *Toccata per Organo, e per Cembalo, dou'e arpeggio su l'Organo, e tenuta, e dou'e su l'Organo, su il Cembalo*.

The form of the fugue, such as we find it in Bach's fugues, was gradually evolved from the *Ricercari*, *Canzone*, and *Fantasias* of Frescobaldi, and any stage in that evolution is of interest. In Pachelbel and Kuhnau, immediate predecessors of Bach, the form may be said to be established; a Pachelbel fugue, especially, was as it were embryonic, and in filling it out the great master showed that he had studied Kuhnau whose style of writing displayed bolder harmonies and richer counterpoint. Now two questions of great interest present themselves: — by whom was Alessandro Scarlatti influenced? and whom did he in his turn influence? The first is not easy to answer. With exception of the last Toccata in the volume which bears the date 1723, it is impossible to assign a date to any of them. They may have been written any time between 1680 and 1723, but I am inclined to think that they belong to the second half of that period, viz: after Scarlatti had settled for good in Naples, and was engaged in teaching. He was a man of wide knowledge, and was no doubt conversant with the works of his contemporaries, and in his solid harmonies and figuration one often seems to trace the influence of Pachelbel, Krieger and Georg Muffat. It seems scarcely likely that the music of men who were held in high esteem both by Handel and Bach should have escaped his notice. Then of course there was his great





The subject indeed is only heard once again, and then the leap of a fourth, or rather fifth, becomes an octave.



Here is the rollicking subject together with the tonal answer of another fugue.



The next illustration shows interesting use of the opening three notes of the subject; even the lower part of the second bar is thematically evolved.



Later on the same notes, the intervals being enlarged, serve for another episode.



Again we find an episode beginning as at Ex. 14, but here greater intensity is produced by extension.



A fugue in the Toccata "per organo e per cembalo" is particularly bright. It opens thus: —

Ex. 17.



The use made of the subject is striking. The opening figure dominates the whole movement. The following extract will show how energetic the music is, and how it foreshadows Handel.

Ex. 18.



An episode evolved from the counter-subject, indeed, recalls "Go baffled coward" in Samson.

Ex. 19.



I have just spoken of a fugue Handelian in spirit. There is another which shows close affinity with Bach as may be seen from the subject and counter-subject.

Ex. 20.



It is preceded by a prelude, the first notes of which may be compared with the subject of the fugue.



One of the lightest and most attractive fugues in the volume commences thus:



It is a little masterpiece, and I was sorely tempted to quote several passages.

But there are fugues of a different kind. One, of which the subject is quoted in Example 10, is entitled "*Primo Tono, Fuga per organo*". The fugues I have referred to are in two, and occasionally in three parts; here we meet with four-part writing. Before Bach's time, and indeed in Handel's six fugues, the part-writing is not strict, the number of voices varies; those for instance of Handel could not like the 48 of Bach be written out in open score. The fugue in question is very serious; it commences thus: —



And the following which ends the exposition and leads to the key of the dominant offers a specimen of four-part writing.



The effective entry of the soprano-part over the suspension of the seventh deserves note, also the augmentation of the crotchet notes of the subject. In a dignified episode the bass is evolved from the opening figure of the counter-subject; here too we meet with four-part writing:



The fugue ends with a bold pedal point of twelve bars.

In the "Geschichte der Klaviermusik", p. 420 Max Seiffert refers to the first two of the five fugues in Czerny's edition of 200 pieces (Nos. 191 and 192) as of less value than the remaining three: the themes with their moving semiquavers he describes as bearing "die Physiognomie alltäglicher Figuren". This remark is of special interest, inasmuch as both these fugues are in the volume under notice, and with trifling exceptions, note for note the same as the Nos 191 and 192 mentioned above. No. 191 has the same theme as the last fugue in the volume (see Ex. 30) but it is shorter, and apparently of earlier date.

There are two sets of variations in the volume. The one is entitled: *Varie Partite obbligate ad Basso*. As in the variations of Bernardo Pasquini and earlier writers, there is no actual melody, but merely figure work over a series of chords; the harmonic progression is of the usual solid character. There are in all twelve variations. The bass does not always preserve its first stiff form. Take for instance bars 2 and 3.



In variation 8 they appear thus:



The succession of fourths and fifths in the first illustration is evidently broken on account of the stretch of a tenth which would result if the lower *a* were taken in the second bar; an interval by the way which modern composers would not hesitate to write. Here, however, it is a note of great importance and needs to be struck firmly; it is not merely a note of a chord supporting a melodic note. In some instances, as for instance in variation 8 mentioned above, the passage work is assigned to the left hand, and then of course the chords, now played with the right, have to be modified. The passage writing is for the most part smooth and formal; occasionally, however, as in No. 9 there is rhythmic variety. An interesting specimen of rhythm may here be quoted from the final Toccata.

Ex. 27.





Scarlatti in some of his fugues works up to a climax, introduces some figure or imitation adding fresh life to the music. The piece in question opens in common time, but the last three variations are in triple time; the effect is somewhat similar to that of hurrying the tempo. The other variations occur in the last Toccata in the volume which will be presently noticed; interest is there maintained by constant rhythmic variety.

The last Toccata in the volume commences with a Preludio in which occurs the bold progression:

Ex. 28.



Here are the closing bars, followed immediately by an *adagio* which may claim kinship with Bach's Chromatic Fantasia

Ex. 29.



*Adagio.*

*Cantabile appoggiato.*

*tr*

*etc.*

Then a brief *presto* leads to a fugue with the following theme:

Ex. 30.

*Presto.*

The boldness of this theme is striking, and there is a certain resemblance between it and the subject of the E minor fugue of the first part of the well-tempered Clavier. The writing here is only in two parts throughout, but yet it often sounds as if a third voice entered. The various theme entries are separated by episodes formed from the subject of the fugue. Here is one example:

Ex. 31.

The fugue ends with a pedal passage notable for its ever increasing vigour, also its length (thirty bars). It opens thus:

Ex. 32.



In it occurs a long shake with under-notes for the right hand, the pedal figure continuing as above. While noticing this shake, I may refer to a double one which occurs in the Preludio,

Ex. 33.



a difficult passage which would give trouble to a pianist at the present day. The four crotchets which in the last two bars are turned into quavers remind one, to quote the late Sir George Grove, of Beethoven's "hurrying a phrase up to a climax by shortening the values of the notes".

The fugue is followed, though without break, by another interesting *appoggiato cantabile* which in its turn leads to some remarkable "Follia" variations. Variations have been written on this bass or ground by Frescobaldi, Corelli, and Pasquini, and there are other ones besides those now in question by Alessandro Scarlatti himself. I now place the first section of three bass forms one under the other for comparison. The first is from Corelli's Op. 5; the second from the variations just mentioned<sup>1</sup>); and the third from the Toccata under discussion. Scarlatti did not borrow it from Corelli; it was common property, an old Spanish Dance,

1. These variations are not in the volume described in this article.



and already used, as stated above, by Frescobaldi who died before Scarlatti was born.

Ex. 34. Corelli.

Corelli.

Scarlatti.

Scarlatti.

If the two Scarlatti versions be compared it will be seen that the first is merely a simpler form, almost identical with that of Corelli. In Variation 20 the first four bars of the bass closely resemble the Pasquini form, the last four those of Corelli:

Ex. 35. Pasquini.

Pasquini.

Scarlatti.

The ingenuity and rhythmic variety of the twenty-nine variations are quite extraordinary. Of course modern ears find the sameness of measure and key, or I should rather say mode, and the same harmonic progressions, monotonous; but it must be recognised that the composer has done everything in his power to draw off attention from what may be called the scaffolding of the musical structure. I must not venture on illustration.

There is one thing to note by the bye about this Toccata viz: that it is the only number in the book which bears a date; after the usual "Del Signor Caualiere Alessandro Scarlatti" is written "Napoli 1723".

In 1725 the great master departed this life, and it is by no means unlikely that this was the last work he wrote for the harpsichord.

By way of conclusion I give a movement representative of Scarlatti in a light vein.

Ex. 36. Partita alla Lombarda.

The musical score for Ex. 36, 'Partita alla Lombarda', is written for harpsichord. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The piece consists of five systems of two staves each. The treble staff contains the main melody, which is characterized by frequent triplets and a trill in the third system. The bass staff provides accompaniment, often with chords and single notes. The overall style is light and representative of Scarlatti's work.



## Einiges über Georg Benda's „akkompagnierte“ Monodramen

VON

**Edgar Istel.**

(München.)

In Heft 4 des V. Jahrganges der »Sammelhände« veröffentlichte Fritz Brückner eine Studie über »Georg Benda und das deutsche Singspiel«, deren zweiter Abschnitt (S. 580) die Überschrift »Die Monodramen Benda's« trägt und diese hochbedeutsamen Werke auf zirka sechs Seiten zu behandeln versucht. Da Brückner's eigentliches Thema durch Benda's Singspiele abgegrenzt ist und die Erörterung der Monodramen gewissermaßen eine Zugabe darstellt, so ließe sich die Dürftigkeit dieser Zugabe immerhin entschuldigen, nicht aber die Ungenauigkeit und Leichtfertigkeit der Behauptungen des Verfassers, der die Tatsachen gerade in der Hauptsache derart auf den Kopf stellt, daß ich nicht umhin kann, seine Ausführungen hier etwas näher zu beleuchten. Ich darf für diese Tätigkeit wohl Anspruch auf Kompetenz erheben, da ich seit Jahren mich mit Studien zur Geschichte des Melodramas befaßt habe, deren erster Teil als I. Beiheft der IMG. erschien<sup>1)</sup>, deren zweiter Teil aber, »Die Entstehung des deutschen Melodramas«, gerade die Benda'schen Werke und ihre Nachfolger behandelnd, im Manuskript nahezu fertig vor mir liegt.

Der Kürze halber möchte ich mich auf die Widerlegung einiger lapidarer Behauptungen des Verfassers beschränken, um sein wissenschaftliches Verfahren näher zu charakterisieren und die durch ihn angerichtete Urteilsverwirrung einigermaßen bei Zeiten rückgängig zu machen.

So heißt es Seite 578 (Zeile 3 von oben):

»Der neuen Zeit sich als Dramatiker anzuschließen, gelang ihm Benda nicht«.

Gewissermaßen zum Beweise fügt Brückner hinzu:

»Noch 1783 hatte er seine dramatischen Prinzipien in einem Aufsatz über das einfache Rezitativ« wörtlich fixiert und den Grundsatz seiner dialogisierten Singspiele mit den Worten ausgesprochen: »nur von der Wahrheit des Satzes kann ich mich nicht abbringen lassen: die Musik verliert selbst, wo man ihr alles opfert«.

Stellen wir hierzu noch einige andere Sätze Brückner's. Seite 579 (Zeile 4 von unten) schreibt er:

»Die Monodramen Benda's sind nur Stilproben (? !), durch die er sich auf das Singspiel vorbereitet, ihr Erfolg ist der zufälligen (?) meisterhaften Darstellung zu verdanken«.

Weiterhin Seite 581 (Zeile 5 von oben):

»Für das 18. Jahrhundert liegt die Erklärung für die Melodramen auf dem Theater in der intimen Verfassung der kleinen Theater und dem schwachbesetzten Orchester«.

1) J.-J. Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion.

Die Musik ist dabei vollkommen (!!) Nebensache, es handelt sich lediglich um die dramatisch wichtigste Stelle für die Heroine, dazu um eine Kraftprobe der Empfindung und der Lunge (!), kurz um eine Generalprobe für eine neue Kunst. Es erweist sich dies aus dem Schauspielrepertoire (!) der damaligen Zeit.

Auf der gleichen Seite (Zeile 12 von unten) heißt es dann ergänzend:

»Von Benda's Musik zu diesen Monodramen ist in den Kritiken weniger (?) die Rede. Die Musik leistete eben ganz andere als ästhetische Dienste (?). Sie vermochte nur, der Stimme einer Medea soviel Untergrund zu geben, daß sie Steigerungen anwenden konnte, die, ohne musikalischen Hintergrund, zu grell und gellend gewirkt hätten«.

Das ist also der Kern der Brückner'schen allgemeinen Ausführungen, deren wesentliche Sätze zusammengefaßt lauten:

1. Benda ist kein moderner Dramatiker, denn er sagt: »Die Musik verliert selbst, wo man ihr alles opfert«.
2. Die Monodramen Benda's sind für sein Schaffen unwesentlich (nur »Stilproben«).
3. »Die Musik ist dabei vollkommen Nebensache«, sie »leistete eben ganz andere als ästhetische Dienste«.
4. Von Benda's Musik zu den Monodramen ist in den Kritiken weniger die Rede.

Fragen wir uns nun, was an den vier Behauptungen Brückner's wahr ist, so lautet die Antwort: nicht ein Wort. Das genaue Gegenteil entspricht den Tatsachen.

Wer auch nur einmal die Partituren von *Ariadne* oder *Medea* in der Hand gehabt hat, wird, wenn er überhaupt etwas von musikalisch-dramatischer Wirkung versteht, zur Überzeugung kommen, daß hier, in diesen beiden Werken, Benda sich als ein Dramatiker allerersten Ranges, ja als der erste wirklich moderne Dramatiker zeigt. Seine kurzen, prägnanten Motive steigern sich je nach dem Grade der auszudrückenden Leidenschaft thematisch in durchaus freier Modulation und wiederholen sich leitmotivisch, streben also eine musikalisch-dramatische Wirkung an, die wir erst als eine Erzungenschaft der neuesten Zeit, Richard Wagner's und seiner direkten französischen und deutschen Vorgänger anzusehen pflegen. Allein Benda's akkompanierte Dramen sind prinzipiell nichts anderes als Wagner's letzte Werke nach dem *Lohengrin*, — man braucht nur die gesprochenen Worte in gesungene zu verwandeln, und das moderne Musikdrama steht fertig da. Benda's *Ariadne* ist so das erste musikalisch-dramatische Werk, das vollständig mit der alten Opernform gebrochen hat; die Musik folgt anschließend dramatischen Gesetzen. Benda's Satz, »die Musik verliere, wo man ihr alles opfert«, enthält gerade die höchste dramatische Weisheit, wie sie Gluck (Dedikation der *Alceste*) und Wagner (Oper und Drama) ausgesprochen und verwirklicht haben, und seine eigentliche Bedeutung lautet: nicht musizieren um der Musik, sondern um des Dramas willen, denn sonst wirkt selbst die schönste Musik nicht. Die Wahrheit dieses Satzes haben fast alle Nachfolger Benda's, namentlich Reichardt, zu ihrem Schaden an sich selbst erfahren müssen.

Damit man aber nicht glaubt, dies Urteil sei nur meine persönliche Überzeugung, will ich zwei klassische Zeugen, deren Gewicht sich niemand wird entziehen können, anführen: Mozart und seinen Biographen Jahn.

Mozart, wohl neben Gluck der kompetenteste Zeitgenosse, schreibt am 12. November 1778 an seinen Vater <sup>1)</sup>:

»Ich habe ein solches Stück zweimal mit dem größten Vergnügen aufführen gesehen. In der Tat mich hat noch niemals etwas so surpreniert: . . . Was ich gesehen, war *Medea* von Benda; er hat noch eine gemacht, *Ariadne auf Naxos*, beide wahrhaft furtrefflich. Sie wissen, daß Benda unter den lutherischen Kapellmeistern immer mein Liebling war, ich liebe diese zwei Werke so, daß ich sie bei mir führe«.

Und Jahn, einer der feinsten Beurteiler älterer Musik, schreibt <sup>2)</sup>:

»Daß der Enthusiasmus ganz vorzugsweise der ausdrucksvollen Musik Benda's galt, in deren Lob alle einig waren, stand außer Zweifel, und keinem seiner Nachfolger ist es gelungen, eine ähnliche Wirkung hervorzubringen«.

Um schließlich auch ein modernes musikwissenschaftliches Urteil heranzuziehen, zitiere ich noch die ausgezeichnete Monographie über Zumsteeg von Ludwig Landshoff<sup>3)</sup>, der Benda einen »genial veranlagten Musiker und zugleich Dramatiker« nennt und »wahrhaft hinreißenden dramatischen Schwung vor allem in seinen Melodramen« findet<sup>4)</sup>.

Ich denke, damit hätte ich die Unrichtigkeit der drei ersten Brücknerschen Sätze genugsam dargetan. Brückner's unbewiesener Beweis aus dem »Schauspielrepertoir der damaligen Zeit« fällt dagegen wie ein Kartenhaus zusammen, alles übrige aber behauptet er ohne Beweis. Soll ich da wirklich noch die Verkehrtheit der Behauptung, in den Kritiken sei weniger von der Musik die Rede, ausführlich darlegen? Ich will mich auf die Anführung einer kleinen Reihe ausführlicher, enthusiastischer Kritiker beschränken. A. v. Knigge, Dramaturgische Blätter, Hannover 1789 S. 501 f., Schink, Dramaturg. Fragmente Wien 1782 I. S. 252, Neefe, Goth. Theaterjournal I. St. S. 74. Schubart, Ges. Schriften V. S. 120 f., Reichardt, Musik. Kunstmagazin S. 86 (alle über *Ariadne*; über *Medea* ließe sich eine gleiche Anzahl zusammenstellen), fürwahr, die besten zeitgenössischen Namen.

So sieht es also mit den allgemeinen Behauptungen Brückner's aus; daß er im speziellen nicht gewissenhafter verfährt, will ich an zwei Beispielen, denen ich noch mehrere gleich instruktive hinzufügen könnte, kurz beweisen.

Auf Seite 582 wird in Anmerkung 1 die einzige zuverlässige Quelle (ich habe alle übrigen Angaben damit verglichen) über die Entstehung der *Ariadne*, die Selbstbiographie des Dichters Brandes ohne Gründe als »unzuverlässig« gebrandmarkt. Weiter ebenfalls auf Seite 582 meint Brückner:

»Es muß dem Textverfasser Brandes auch irgend solch' (sic) alter Text vorgelegen haben, denn seine dem Diodor angeblich entnommene Fabel (siehe Textvorrede) entspricht dem Text nicht«.

Brückner verweist damit ausdrücklich auf die Textvorrede, womit er nur die Vorrede zur Separatausgabe: »*Ariadne auf Naxos*, ein Duodrama von Joh. Chr. Brandes, Leipzig 1790« meinen kann. Hier steht im »Vorbericht«

1) Vgl. Jahn I., 3. Auflage S. 577.

2) A. a. O. S. 634.

3) Berlin 1902, S. 121 und 123.

4) Schon A. v. Dommer (Handbuch der Musikgeschichte 2. Aufl. S. 534), dessen Urteil von bekannter Feinsinnigkeit ist, hält »die Musik zu beiden Stücken für meisterhaft und reich an den vortrefflichsten dramatischen Wirkungen«.

Seite 5 anf derselben Seite, wo Brandes davon spricht, daß die Fabel dem Diodor entnommen sei, acht Zeilen später:

»Die bekannte Kantate des Herrn von Gerstenberg, Ariadne auf Naxos, ist zur Grundlage dieses Duodrama genommen und vieles daraus wörtlich beibehalten worden«.

Brückner hat also auf der gleichen Seite nicht einmal ein paar Zeilen weiter gelesen!

Sapienti sat! Ich will mich nicht mehr darauf einlassen, mit den düftigen und schiefen Charakteristiken, die Brückner von *Ariadne* und *Medea* ohne Berücksichtigung der Musik gibt, mich aneinanderzusetzen oder Sätze, wie (S. 585, Zeile 5): »Zum Ausrasen ist deutsche Musik zu gut« zu bekritteln, sondern zum Schlusse noch in eigener Sache ein ernstes Wort mit Brückner reden. Brückner spricht an verschiedenen Stellen (S. 579, S. 581 und S. 585) auch von Rousseau und seinem *Pygmalion*, für dessen eigenartige Schönheit er nur Urteile wie »lyrische und philosophische Spekulationen« findet, ohne mit einem Wort meine oben bezeichnete Spezialstudie darüber und den Namen ihres Verfassers zu nennen. Auf Seite 585 wird hierzu nur ein schüchternen Anlauf genommen mit den Sätzen:

»Neuerdings hat man (!!) sich mit der Frage nach der Musik des *Pygmalion* von Rousseau stark beschäftigt und glaubt, eine Partitur dieser Musik von Rousseau selbst entdeckt zu haben. Es ist völlig unwesentlich (?), ob Benda diese Musik gekannt hat oder nicht, mit den Ideen Rousseau's war er lange bekannt und von dem Musiker Rousseau konnte er kaum etwas lernen«.

Mit Verlaub: es ist von großer Wichtigkeit, ob und in welchem Maße Benda Rousseau's *Pygmalion*-Prinzipien gekannt hat, und ich werde in der bereits angekündigten Arbeit diese Frage eingehend behandeln. Brückner tut hier nur so, als ob die Sache gleichgültig sei, aus dem einfachen Grunde, um meine Arbeit, deren Titel und Autor er absichtlich unter dem farblosen »man« verbirgt, umso leichter totsichweigen zu können. Das ist eine Handlungsweise, deren Charakterisierung ich mir wohl ersparen kann.

---

---

## Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. November, 1. Februar, 1. Mai und 1. August. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. Handschriften und andere Sendungen beliebe man zu richten an den Herausgeber: Dr. Max Seiffert, Berlin W. Göbenstraße 28.

---

---





# The Principle of the Hydraulic Organ

by

**Charles Maclean.**

(London.)

---

The English book literature on this subject is unequal, uncertain, and in only one case even approximating to thoroughness. The leading current English works of reference stand thus: — one (*Encyclopaedia Britannica*, s. v. *Organ*) treats the subject as impenetrable; a second (*Wm. Smith's Dict. of Greek and Roman Antiquities* s. v. *Hydraulus*) gives quite incorrect information; a third (*Grove's Dict. of Music*, s. v. *Organ*) is mainly correct but naturally very brief; all others are silent. The by-classics which furnish the text for the special subjects have never been taken up by philologists proper in England, and the published English translations of the passages concerned cannot claim to be beyond amendment. Add to this, three considerations of local claim: — the British Museum manuscripts contain some of the earliest extant figured illustrations of the Hydraulic Organ, such indeed as would have settled everything doubtful about its principle some centuries ago if they had only been attended to; a Latin work was published at Oxford 231 years ago, which was the first serious modern digest of the subject made in any country, and which has not hitherto been adequately brought forward or assessed; a perfect three-stop Hydraulic Organ of small size has been constructed and within the last few months publicly exhibited by an Englishman.

There are therefore ample grounds for offering in the following pages, if only from the English point of view, a *dissertation on the principle*, coupled with a *co-ordination of the literature*. The process will in its course show the ultimate causes which have created such a long-standing puzzle; viz. first the slow growth of really scientific ideas about a natural agency not in very common use, secondly the impossibility of disseminating knowledge until printed books have taken over the work of the pen-written books which we call Manuscripts, and thirdly the

disadvantage to which the language-question has always in the modern world put a Greek authority as compared with a Latin authority.

This article does not fail to recognise that the recent Teubner edition of Hero's "*Opera omnia quae supersunt*" (ed. Wilhelm Schmidt, Greek and German, Teubner, Leipzig, 1899) has rescued that author from a two-centuries' neglect, and incidentally treated the Water-Organ for the first time with complete philological acumen; that edition will be constantly quoted in this article, and for short as "W. Schmidt". The texts of both that edition, and also the 1899 edition of Vitruvius in the same series (ed. Valentine Rose, Teubner, Leipzig, 1899), will in this article be considered finally authoritative from a philological point of view; even should there be in one or two small points a temptation to differ from them.

---

It would be better if the word "*bellows*" was totally expunged from organ phraseology. (a) In ordinary speech, and etymologically, it means simply a "blast-bag" (*Blaschalg*) in whatever form, the compression of whose contents depends on the varying exterior force applied to it by the hand (or by foot, wheel, engine, &c.); so too the earliest known blowing-apparatus of organs, where the exterior force given by the hand, foot (*Balgentreter*, *Calcant*) etcetera, to a pair at least of such bellows, was the same force which impelled the air into the pipes; the wind-supply could be fairly continuous with 2 bellows, but the pressure depended wholly on the blower. (b) But the word "*bellows*" has also passed on and been applied to a later and quite different thing, having a quite different principle, viz. a distensible and collapsible air-reservoir the compression of whose contents depended on some fixed and constant natural force fitted to and inherent in it; the exterior force here being limited to putting the inherent force into position so as to act, just like winding up a clock; this was the "*diagonal bellows*" (also used in pairs at least) of the greater part of the range of non-Greek or non-Latin organ-building history, say from VII century; here a rope and pulley or handle and fulcrum lifted up at rapid intervals a hinged board, on which to make it heavier weights were placed so as not to slip off, and then the board falling as many times continued to compress the air in the distensible and collapsible chamber or "*bellows*" of which it was the slanting top; when there were several of these "*bellows*", and they were used in alternation so as to cover the transitional moment of board-lifting, and with certain compensations introduced into the collapsing arrangements themselves, neither the steady supply of wind nor its equable pressure lacked anything at all. (c) Thirdly the word "*bellows*" has been still later applied to a combination of the two principles; where

a blast-bag worked by an exterior force of hand, foot, &c., threw air by a non-return valve arrangement into the distensible air-reservoir which was itself compressed by the fixed inherent force of weights lying on the top; this combination is the so-called "horizontal bellows" of quite modern organ-building (see 1762 on); being a compact apparatus which could be reduced even to a single feeder, it gave the continuous supply and equable pressure to the smallest organs; on a large scale it has no very marked advantages over a number of "diagonal bellows". The unfortunate insufficiency of language which has caused the original word ("bellows") applicable to one mechanism to do duty first for another distinct mechanism, and then for the 2 mechanisms combined, as shown above, is the origin of nine-tenths of the misconceptions which largely prevail about the pneumatic principle or "winding" of an organ. The 2 separate mechanisms would be better called "feeder" and "air-compressor" respectively, and the whole together the "blowing apparatus". Then "wind-chest" would still remain the word for that extension of the air-compressor in the neighbourhood of the pipes, where the air is affected by the same compressing force it is true, but at a distance and a little steadier.

Certainly had the distinction between "feeder" and "air-compressor" been better recognised in language and thought, ambiguities would have been much quicker dispelled, in England at any rate, as to what was meant by the *Greek Hydraulic Organ*; the *ὕδρανλκxόν ὄργανον* of Hero of Alexandria (say B. C. 150), the *Hydraulus* of Cicero (B. C. 106—43), the *Hydraulica Machina* of Marcus Vitruvius Pollio (say A. D. 70), the *ὑδρανλκx* of Athenaeus of Naucratis (say A. D. 220), German *Wasser-Orgel*. The *πξξξ* and *ξμβολξξ* of Hero's text, otherwise the *Modiolus fundulo ambulatili* of Vitruvius's text, i. e. cylinder and piston, were nothing else in final principle but the "feeder". The *βωμξξξξ* and *πνγξξξ* of Hero, otherwise the *Arca* and *Infundibulum inversum* of Vitruvius, i. e. cistern and inverted funnel, were nothing else in final principle but the "air-compressor". So the Greeks, or Greek colonials, a century or two at least B. C., not only realised as much as we do the advantage of relying on a natural force for gaining continuous supply and equable pressure; but furthermore adopted the precise means of the 3rd stage mentioned above for doing so, for they had (if under other forms) both the blast-bag and the air-compressor combined, the first discharging into the second. The differences were that instead of an actual blast-bag they had an air-pump, — which is immaterial; and instead of the gravitating power of weights pressing confined air from above, they had the gravitating power of water seeking to find its own level, with its direction changed siphonwise so as to press confined air from below, — which is

much more noteworthy, and has created all the doubts. In either case there was a constant equable force invoked from nature to compress the confined air to a greater density than the external air, otherwise to convert it into "wind" fit for issuing with sufficient yet steady impetus into the pipes.

In more detail the *principle* of the *ὕδραυλις* was that of the *diving-bell*, (the *cacabis aquaticus*, or aquatic kettle, said by Taisnier to have been exhibited at Toledo as early as 1538). Air was forced by a pump and a non-return valve into the upper portion of a stationary bell (*πυγυεύς* or *infundibulum inversum*), of which the bottom was closed not by a floor but by a body of water wherein the bell was immersed. The in-pumped air then assumed a pressure proportioned to a pair of factors, (a) the absolute and pre-arranged height of the surrounding body of water, or in other words the depth to which the bell was immersed, and (b) the degree to which such water was then allowed or not allowed by the exertion of the pumper to rise in the bell. But this second factor could, if desired, be made nearly non-existent, by always blowing near the maximum; any excess of air would then escape in bubbles round the edge at the bottom; and so the pressure of the confined air could be made to depend practically only on the height of the water placed round the vessel and would be equable. It is almost certain that this is what actually happened, whence the fables about boiling water. The two working differences between the diving-bell and the *πυγυεύς* or "oven" of the hydraulic organ were, first that the latter was stationary, and did not descend or rise in the water; secondly that to its top was attached some form of exit or "conveyance", preferably in practice of less capacity than the supply, for conducting the compressed wind to a wind-chest (*σωλὴν πλάγιον* or *arcula*) near the pipes. The results attained then have to be considered either as to continuity of air-supply, or equable force of air-pressure. As to the first, obviously if the parts were duly proportioned the continuity must have been just as perfect as with our feeders cum weighted air-compressors (alias in English "horizontal bellows", or "compound bellows"). As to the force of pressure, it is to be remembered that the weight of stones, iron, or lead placed on the top-board of an air-compressor is, throughout the blowing, to all intents and purposes a fixed quantity ( $9\frac{3}{4}$  lbs to the square foot gives always and at every part of the stroke a "three-inch" wind); whereas on the other hand the weight of water utilised in the diving-bell or *πυγυεύς* arrangement is only constant, if it is kept out of the bell to a constant extent; the blower could and probably did keep it constant, but he could also (at the expense of tune) vary it. No doubt this gives an opening for a certain amount of discussion as to the actual working.

The *invention* of the Water-Organ is variously ascribed in remarks of the ancients to Archimedes of Syracuse (B. C. 287—212), to Ctesibius of Alexandria (rather later), and to Hero of Alexandria (rather later still). At any rate it belonged to Colonial Greece, and later passed to Italy.

B. C. 150. The earliest actual description of the Water-Organ in antiquity is in the Greek of *Hero of Alexandria*. The hitherto accepted date of his flourishing will here be assumed, viz. B. C. 150; though W. Schmidt thinks that he was even a century or two later. His *πνευματικά* (Latine *Spiritalia*) consist of a short general Introduction, followed by description of 80 devices, or toys, or juggling tricks, having pneumatics as principle, but in almost every case conjoined with water-power. That the latter, though used throughout, is so very little mentioned in the explanations, shows perhaps the state of Greek scientific thought, even in Alexandria. The Introduction has a clever dissertation on a universal plenum, but says nothing about the water statics. The bulk of the devices seem to be compilation, though author proposes *καὶ ἂν ἤμεις προσευρίκαμεν εἰσθῆναι*; he does not say which.

The device of the Water-Organ is treated of in Section 42. The Greek text of that Section, following W. Schmidt, is herewith given in Appendix A. Also is given as bearing in an important way on the history of the mystification, the Latin translation of the same by Federico Commandino (1575, see on), by which Hero began to be known to modern Europe, and which does not appear to have been anywhere reproduced since 1693. There is also given a new English translation from the Greek. Regarding the all-important question of the diagram-illustrations, it may be here stated in anticipation that perfectly clear diagrams (if on a plane superficies) appear with the necessary letterings in text in the earliest known mediæval MSS. of Hero's "Pneumatica", viz. as far back as the XIII century (see on, 1250). It will be assumed in this article as a necessary corollary thereon; first that diagrams illustrating machinery formed part of the papyrus-written<sup>1)</sup> works of this class in the Alexandrian period; secondly that, just as the "manuscripts" or pen-written books of a later period faithfully transmitted the text as they found it, so they, as far as skill served, transmitted the diagrams as they found them. The onus probandi will be held to rest with those who would assert either that such original texts had no diagrams (*δι' ἀγνοίαν, περιγῶγαν*), or that there was a break in the scriptory tradition.

1) Papyrus-rolls may be conceived in the fashion of a very wide and not tall modern proof-sheet, in which short columns of matter are exhibited side by side, running from left to right. Reading was from the left; and in reading successive columns, the right hand unrolled while the left hand rolled up again.

Owing to the fragility of the papyrus-vehicle, probably not one scriptory relic of classical or early Alexandrian literature proper really contemporary with its author has survived, and as to book-illustration of the earliest period this branch of palaeography has certainly not yet been duly taken up; under such circumstances a general atmosphere of uncertainty hangs over the subject which it is better to clear up with a postulate as above-said. In any case, and even leaving aside the question of Alexandrian originals, the extant Water-Organ diagrams of XIII &c. centuries are so accurate and convincing, that they must be held, till good ground is shown to the contrary, to have been at least copied from diagrams which were in their turn taken from the life, i. e. contemporary with an instrument actually existing. The view that mediæval cloistered monks set themselves down to invent such diagrams as are shown in Appendix C out of their own imagination, and merely consulting an un-illustrated text, is not *prima facie* reasonable. It is more than doubtful whether they had the ability to do so. On perusal of this chronicle, it will probably appear that such notions, vaguely universal among writers on the subject, arose from Commandino having in 1575 taken the step of "re-constructing" Hero diagrams instead of merely reproducing what he found; and from the MSS. diagrams not having been treated in any sort of systematic way till W. Schmidt's Hero recension of 5 years ago, after a blank interval of 206 years following the Hero editio princeps. The supposition that though the text in this case is a real scriptory tradition, yet the diagrams alone are not so, seems really to be one of those ironies whereby the neglect of a source of information is turned afterwards into an argument against its genuineness. The letterings in the Appendix A text (Greek, Latin, and English) are for convenience all made to conform to the diagram of the Water-Organ (new and reconstructed) given by W. Schmidt at Vol. I, page 194, of his Hero edition; the differences of lettering from that of the real MSS. diagrams will be very trifling.

The Hero description of the Water-Organ, it will be seen from Appendix A, merely describes in the terse Greek style an instrument of which the principle has been explained in paras 4-6 of this article. There is provided an air-pumping valved cylinder with blower (single), a cistern of water with stationary "diving-bell" therein immersed, a supply tube (with non-return valve implied) from cylinder to "diving-bell", and an exit-tube from "diving-bell" to wind-chest. In one sentence (*italicised* in the English translation in Appendix A), Hero explains, however briefly, the hydrostatic and water-balancing or water-pressing principle. He also describes with the pen of a mechanic, a key-action which cannot have differed very greatly from ours (only that an in-and-

out ruler arrangement prevailed in lieu of a groove and pallet arrangement); and note that the keys (*ἀγκυρίσσαι*) are put down by the fingers (*δάκτυλοι*) and not by the hand, in at least this early version of the instrument.

Here then was a nearly perfect description of the instrument, scientific, accurate, and accompanied by the clearest possible working-diagram the doubts which have surrounded the subject for centuries, and almost till yesterday, have for ultimate cause mainly the fact that views expressed in Greek have been tardily published, and even thereafter scantily promulgated.

A. D. 70. The next oldest, and practically the only other ancient, actual description of the Water-Organ is in the Latin of the N. Italian military engineer and architect *Marcus Vitruvius Pollio*, (fl. about A. D. 70), forming a topic at his "De Architectura", lib. X, cap. XIII. The hitherto accepted date of his flourishing is here given for convenience; though Johan Ludvig Ussing ("Betragtninger over Vitruvii de Architectura libri decem med særligt Hensyn til den Tid, paa hvilken dette Skrift kan være forfattet", Copenhagen, 1896), from copious internal evidence thinks that the treatise was ante-dated fraudulently, and that Vitruvius lived really in III century A. D. In any case he lived and wrote considerably after Hero.

In Appendix B is given the Vitruvius text as above quoted, according to the latest edition of Valentine Rose (Teubner, Leipzig, 1899). Likewise a new English translation of the Latin text. Regarding illustrations, none of the MSS. of Vitruvius's "De Architectura", the earliest of which is ascribed by palaeographers to IX century, have either diagrams or text-letterings; and it will here be assumed therefore that Vitruvius's original work written in Italy had none.

Perusal of Appendix B will show that Vitruvius's description is not on a level with Hero's for grasp or accuracy. The excuses given for want of perspicacity point rather to one not giving first-hand information; the Roman Hydraulus was originally an importation from Egypt. Further the style is so slipshod that it is impossible to give a perfectly certain translation. Read as a variant however on the Hero specification, the Vitruvius description no doubt throws valuable side-lights. (a) His valve-action, with "dolphins" acting as balance-weight for the plate-valves, may have been slightly different in detail from Hero's. (b) He gives a new name for the sound-board, viz. *κατὸν μουσικὸς*. (c) His mention of not one but several cross-channels in the sound-board, and his speaking of "tetrachordic", "hexachordic" and "octachordic", give good reason to suppose that he means an enlarged organ, not of one but of several ranks of pipes (otherwise "stops"). In that case his channels (canales),



channel-stopples (epitonia), stop-handles (manubria), and flat rulers (regulae), exactly correspond in main principle, if with variation of detail, to our combined stop-slider and pallet-groove arrangements, — the cross-action between breadthwise for stop and depthwise for note being then just as now, which is remarkable. (d) His action (choragia), and keys (pinnae), are like Hero's; and the touch (tactus) implies fingers, not pulsatio. (e) He specifies, not one, but two, blowing cylinders; which would greatly improve the steadiness of the wind. (f) Regarding the essential matter of the action of the water, Vitruvius is absolutely silent, and it is not unfair to assume that he did not understand it.

Regarding the effect of the Vitruvius passage on the history of the problem, the following should be observed: — (a) Manuscripts though useful for the preservation of knowledge are nearly useless for its promulgation, and this depends almost exclusively on printing; (b) Vitruvius a Latin author had the start by a century over Hero a Greek author in modern printing publication; see on, 1486 and 1575. (c) even after publication, a Latin author would have very much more circulation than a Greek author; (d) to read Vitruvius in this particular matter before Hero, was like taking the shadow before the substance; (e) the fact of Vitruvius being un-illustrated aggravated that situation twenty-fold. For these reasons the knowledge of Vitruvius began by doing little else than upset the subject, as is always the case when chronology is radically violated.

A. D. 70. It has been sometimes suggested that Hero (in Egypt) and Vitruvius (in Italy) were describing 2 different instruments. Not in the least in *water-principle* at any rate, wherein *they were exactly the same*. The present article will therefore take the literature exactly in order of date; regarding the subject as one and undivided, whoever the author and whatever the language employed.

A. D. 220. The next account (so-called) is by *Athenaeus of Naucratis* in Egypt. He flourished about A. D. 220, wrote in Greek, and lived in Rome. His *δειπνοσοφισταί* was first 30 books, then reduced to 15, and the latter are extant incomplete. A combination of cyclopaedia and table-talk, having Imaginary Conversations for vehicle. At Bk. IV, cap. 75, is quoted a passage from one Aristocles *περί χορῶν*, giving a description of the Water-Organ. Here is the whole of it from the Teubner edition, 1887, Vol. I, page 391: — *ἐμπνευστὸν δ' ἂν ἴσως ἐρθεῖν* (for it was questioned in the naïf Greek way whether it was a stringed instrument or not) *διὰ τὸ ἐμπνεῖσθαι τὸ ὄργανον ὑπὸ τοῦ ὕδατος. κατεστραμμένοι γάρ εἰσιν οἱ ἀλλοὶ εἰς τὸ ὕδωρ καὶ ἀρασσομένον τοῦ ὕδατος ὑπὸ τινος νεανίσκου, ἔτι δὲ διικνυμένων ἀξινῶν διὰ τοῦ ὀργάνου ἐμπνέονται οἱ ἀλλοὶ καὶ ἤχον ἀποτελοῦσι προσηγῇ. ἔοικεν δὲ*

τὸ ὄργανον βωμῷ στρογγύλῳ. "The pipes have their feet turned towards the water, and the water being put into motion by an assistant, and sliders passing through the instrument, the pipes are blown"; &c. The "Doctors at Dinner" must have been content with at least brief science. When Rimbault says (Hist. of the Organ, London, 1870, page 9) that this account "is probably the most ancient and authentic extant", he cannot have looked at Hero (though he quotes him on the next page), must have been ignorant of the date of Vitruvius, and must have taken Athenaeus entirely on hearsay. On the contrary, with Athenaeus at beginning of the III century A. D. the period of unwitting fables about the Water-Organ had already begun.

600. The next record is only popular-pictorial, but valuable, first as showing that the Water-Organ was still familiar in the East in VII century, and secondly as clearing up an Anglo-Saxon mediaeval misrepresentation and consequent difficulties (see 1100 on). According to English experts (cf. Thomas Duffus Hardy, Reports on Utrecht Psalter, 1872 and 1874), to VII century belongs the "*Utrecht Psalter*", oblong 4 to 13"  $\times$  10", 216 pages, on vellum, profusely illustrated with 166 pen-and-ink or rather bistre drawings. Held by the same to be the work of an Alexandrian Greek or Greeks. It belonged once to Sir Robt. Bruce Cotton (1570—1631) for it carries his press-mark; at a date unknown passed out of the Cottonian collection (which since 1757 in British Museum), and eventually found its way to the University Library at Utrecht, Holland, where now and hence the name. An "autotype" facsimile is in British Museum, under press-mark C. 35. k. 8. Also a copy of the drawings separately in Addit. MSS. 26104. The text is in Rustic Roman capitals. The drawings are for their age almost beyond belief extraordinary. In locality and painter's properties they are an evident blend of Egypt, Italy and Palestine. In pictorial style they resemble what might be the rough sketches of a William Blake, George Crookshank, and Gustave Doré, combined in one; with a Japanese touch added. The roughness is along with clever detailed characterization. Such a figure for instance as a mare and suckling foal is turned with a master-hand. The prevailing mannerism whereby the feet of all figures taper to mere strokes shows an art developed from a flower- and shrub-painting art. Analogous mannerisms exist nowadays. Alexandria was the Paris of the ancients, and this volume of drawings is an Apocalypse of early book-illustrative art. With it before him, the reader will see that the first postulate under B. C. 150 above needed no labouring.

At folio 83, a, lying under Ps. CXLVIII and illustrating Ps. CL, is a picture of an orchestra with ὄργανις in centre. Two organists and 2 sets of pipes. Two water-cisterns, with πινγίς tapering direct into

the wind-chest, (which probably in 2 sections). Four blowers and 4 clear bucket-piston cylinders, operated from below; thus in fact giving a pair of blowers &c. to each water-cistern. In Addit. MSS. 26104, the reference is folio 31, b. For the Anglo-Saxon perversion of this drawing see 1100 on, and for its first introduction into the Water-Organ question see 1898 on.

650. According to some, as for instance Seidel (see on 1844) the VII century saw the *beginning of the weighted blast-bag*, alias weighted "diagonal bellows", forming the 2nd stage in the blowing of ordinary or exclusively pneumatic organs, as stated in the 4th paragraph of this article. Two such were the minimum to secure continuity of supply, and the weighted frame of such had to be lifted by pulley, lever, &c. Not but what the first stage, or bellows trodden down in some way by the weight of a man himself, or pushed down by the force of his hand, existed concurrent till very many centuries after. For the gradual ousting of the water-principle, see on 850.

800. Einhart, called in England *Eginhard* (c. 770—840), Secretary and Minister of Public Works to Charlemagne at Aix-la-Chapelle, and Charlemagne's biographer ("Vita Caroli Magni"), is reputed to have by transcription saved *Vitrurius's* "De Architectura", and incidentally the Latin account of this organ, to posterity. See his life in "Euvres d'Eginhard, par Alex. Teulet" (Paris, Firmin Didot, 1856).

850. There is the stock citation, how a *Hydraulus* was made for Charlemagne's son, Louis the Pious or the Débonnaire, after the manner of the Asiatic Greeks, — for which see Vossius in Appendix D. It will be assumed in this article that shortly after this the *Water-Organ died out*. At whatever date that happened, the fact was that the weighted blast-bag proved in practice a more convenient force than water-pressure on the "diving-bell" principle, ingenious and indeed effective though this might be.

850. To this same time too, IX century, is ascribed the *earliest extant MS. of Vitrurius* "De Architectura", viz. Harleian 2767 in the British Museum. The *Hydraulus* passage is at folios 150, 151. As already indicated it is a plain text, without any diagram or text-letterings. There is no trace that there ever were such for any part of the work.

1100. In the "*Eadwine or Canterbury Psalter*" MS. kept in Trinity College, Cambridge, (press-mark Insig. R. 17. 1), and ascribed by English experts (see 600 back) to about XI or XII century, is a transcribed copy of the Utrecht Psalter Water-Organ picture, by an Anglo-Saxon monk who evidently did not understand it and has perverted it. This is reproduced again in Vol. I, Plate XXXIII of Strutt's "Manners and Customs of England" (London 1775). Again, by photograph from the

original Eadwine Psalter, at Vol. II, 577 of Grove's Dictionary (see 1880 on); with letter-press calling it a pneumatic organ with weighted diagonals. The Eadwine Psalter monk made two very serious mistakes: — (a) The original picture in the VII century Alexandrine "Utrecht Psalter" showed clearly 2 stops of pipes, each with a water-cistern and "oven" to itself; in fact almost literally a pair of organs side by side. The XII century Anglo-Saxon scribe understanding nothing of this, has put three water-cisterns in front instead of two, which makes nonsense. (b) Not understanding again the neck of the "oven" reaching into the wind-chest, he has taken this to mean round lids of some sort to the water-cisterns, and these accordingly appear like nothing so much as large pepper-casters. This was the germ of a later vague heresy about "closing the water-cistern"; see on, 1771, 1788, 1870, 1880, 1890, 1903. Owing to these two mistakes, the Eadwine Psalter picture has given much trouble; and, as in the case of the Hero working-diagrams, so here a spurious version of a popular representation has gone the round for centuries, for want of referring to the original. A recent French writer, Loret (see 1890 on), has observed that the Eadwine Psalter drawing is hydraulic, but without tracing its origin or realising its difficulties.

1250. The *earliest known MS. of Hero's πνευματικά* is ascribed to XIII century; being folios 162—196 of the Venice MS. Marcianus 516 (classis XCII n. 7); see W. Schmidt, Vol. I, Supplement, page 1. The text has coloured illustrations in yellow, green and red; primitive, without perspective. The Water-Organ illustration is it is understood substantially that given at p. 10, fig. 43, c of the above-named Supplement. This illustration, though in one plane, is clear and convincing under all heads; and nothing more was needed, along with the text, to perfectly understand the mechanism. Observe that it lifts the base of the "oven" off the floor of the water-cistern; and taken as a type (for other MSS. have similar) it is considered the oldest type extant. Observe also that neither this nor any other MS. diagram has any trace of closing the water-cistern.

1450. The *earliest MS. of the πνευματικά in England* is ascribed 2 centuries later, or XV century, and is contained in Harleian no. 5605 in British Museum. On folio 31, b. is the Water-Organ design shown at W. Schmidt, vol. I, Appendix, page 11, fig. 43, e; with the letterings in red ink. In respect of outlining the tubing, it is better than the fig. 43, c of 2 centuries previous (see 1250), but on the other hand there is a considerable defect in not indicating that the "oven" is lifted off the floor; if the rim touched the floor all round, the machine would certainly work with difficulty, and this feature seems to show deterioration of the tradition among the monk-scribes. For the dates of such British

Museum MSS. designs of the Water-Organ being made public property, see 1759, 1851, and 1874 on.

1486. That closes for this subject the age of exclusive manuscripts. In 1486 *Vitruvius's* "De Architectura" for the *first* time reached *printed publication*, whether in original or translation. This editio princeps was printed by George Herolt of Rome, with J. Sulpicius as editor. For the first time thereby a knowledge of the Water-Organ could be made generally possible; but as it followed the MSS. in having no illustrations or letterings, and as the text contained a quantity of technical terms and not a word about the water-principle, it may be imagined that this was really little more than offering a thorny subject for disputation.<sup>1)</sup>

1511. In this year Joannes *Jucundus* (Frà Giovanni Giocondo, 1435—c. 1515), an architect and scholar, brought out at Venice the *first illustrated* edition of *Vitruvius*. The Water-Organ passage is at page 103.

---

1) The body of the paper will only deal with the subsequent *editions and translations of Vitruvius* as far as they concern the present immediate subject. The following extract however from Wm. Smith's *Dict. of Greek and Roman Biography* (London, Murray, 1849) shows subsequent editions and translations more or less completely: — "The work of Vitruvius was first published, with that of Frontinus de *Aqueductibus*, by Jo. Sulpitius, at Rome, without a date, but about A. D. 1486, fol.; then at Florence, 1496, fol.; at Venice, 1497, fol., reprinted from the Florentine edition, which was more accurate than the Editio Princeps; these three editions all follow the MSS. closely. A more critical recension was attempted by Jucundus of Verona, Venet. 1511, fol., with rude wood-cuts; and another edition by the same editor, and with the same wood-cuts, but smaller and ruder, was printed by Giunta, Florent. 1513, 8vo., and reprinted in 1522 and 1523; the conjectural emendations in these editions are extremely rash. Of the numerous subsequent editions, a full account of which (up to 1801) will be found in Ernesti's edition of Fabric. *Bibl. Lat.* vol. i. c. 17 (also prefixed to the Bipont edition), the most important are those of J. de Laet, Amst. 1640, fol.; of A. Bode, in 2 vols. Berol. 1800, 4to., with a volume of plates, Berol. 1801; the Bipont, 1807, 8vo.; that of J. G. Schneider, in 3 vols. Lips. 1807, 1808, 8vo. a most valuable critical edition, with a new and more rational arrangement of the chapters of each book, but without plates; of Stratico, in 4 vols., Udine, 1825—30, with plates and a *Lexicon Vitruvianum*; and of Marini, in 4 vols. Rom. 1836, fol. The work has been translated into Italian by the Marquess Galiani, with the Latin text, Neapol. 1758, fol., and by Viviani, Udine, 1830; into German, by D. Gualtherus and H. Rivius, Nürnberg, 1548, fol., Basel, 1575, fol. and 1614, fol.; and by August Bode, in 2 vols. Leipzig, 1796, 4to.; into French, by Perrault, Paris, 1673, fol.; 2d ed. 1684, fol.; abridged 1674, 1681, fol.; and into English (besides the translation of Perrault's abridgement, Lond. 1692, 8vo., often reprinted), by Robert Castell, with notes by Inigo Jones and others, 2 vols. Lond. 1730, fol.; by W. Newton, with notes and plates, 2 vols., Lond. 1771, 1791, fol.; by W. Wilkins, R. A. Lond. 1812, containing only the third, fourth, fifth, and sixth books, and those not complete; and by Joseph Gwilt, 1826 4to. There are several other translations of less importance, especially into Italian". A thorough bibliography will be found at pp. XV—XXV of Joseph Gwilt's *English translation of Vitruvius* 2nd edition, London, Weale, 1860.

The "illustration" he offers is merely a wholly modern chamber-organ pipe-case and key-board. This book was reprinted in 1513 at Florence.

1556. In this year Monsignor Daniele *Barbaro* (1513—1570), a noble Venetian, Patriarch of Aquileggia, brought out *Vitruvius* at Venice with commentaries and *florid illustrations*. At page 351 is a really ingenious picture of the supposed Water-Organ, with a man working 2 cylinders up and down with ropes, something like well-buckets, and a great water-chest lying under a quite modern-faced organ. This picture by Barbaro has been perhaps unjustly derided by Vossius (see Appendix D) and others. The Water-Organ had centuries before actually disappeared. The Hero MS. text and drawings were locked away in monasteries, and no one knew anything about them. The Vitruvius text was absolutely silent as to the nature of the water-action. If the Patriarch had gone even nowhere near the real principle, it would not have been surprising. But, looking to the difficulties of drawing a "section" in those days, it does not seem certain that he was entirely abroad.

1560. To about this date, i. e. XVI century, are ascribed *two further illustrated MSS. of Hero's "Pneumatica"* in British Museum (see 1450 back), thus: — (a) Burney 108 has at folio 60, h. the diagram shown as fig. 43, c. in W. Schmidt, Vol. I Appendix, page 10 (see 1250 above). It lifts the "oven" off the floor, and belongs, as already indicated, to the oldest or Venetian type of traditional MS. Water-Organ diagram; but it must be admitted that the design is extremely rough, and the tubing scarcely outlined as such. W. Schmidt says that this design is identical with that in Berlin 144. (b) Harleian 5589 has at folio 10, lower figure, a diagram shown as fig. 43, e. in W. Schmidt, Vol. I, Appendix, page 11. That is to say it tallies with Harleian 5605, and belongs to the second earlier type only. It has the defect of not indicating the separation of the lower rim of the "oven" from the floor, but the tubing is so admirably delineated (better than Harleian 5605) that it is here chosen for illustrating the British Museum record. Photographic facsimile direct from the original is given as *Appendix C* of this article. The letterings correspond substantially with the texts in Appendix A.

1575. Putting aside a plagiarizing, because unacknowledged, Italian translation of Hero extracts by Giorgio Valla at Venice in 1501; the first *printed translation of Hero's "Pneumatica"* from the MS., and so its first introduction to the reading public, was the Latin of *Federico Commandino* (1509—1575), learned mathematical writer, issued at Urbino in 1575. Commandino translated "ex Graeco", from MSS.; but which MSS., he does not tell us. So unknown what diagram he had before him. His book has careful wood-cuts, no longer mere one-plane plans, made under his direction by his pupil Bernardino Baldi, later Abbot of

Guastalla near Parma. The design of the Water-Organ is at page 70. The style throughout shows it to be a dressing-up or modernisation of a diagram, in other words a "re-construction", in other words partly imaginary. It is unfortunate that he did not reproduce the diagram he found. His circular *πνεύς* rests on the floor without feet (see 1450 and 1560 above), and it is so wide as only just to fit the inside of the circular cistern; for all which reasons it could not have worked in the way desired. This Commandino-Baldi diagram has passed from book to book (see *passim* further on) without any reference to original MSS., for three hundred years, and has certainly done as much harm as good. As before said, Commandino's Latin translation of the Water-Organ paragraph (without his design) is reproduced in Appendix A.

1589. Commandino's book spread to a certain extent through Europe and attracted attention. It was especially followed up in Italy. In 1589 appeared an *Italian translation of Hero's "Pneumatica"* by the architect Giovanni Battista Aleotti (1546—1636), at Ferrara. This also illustrated. The Water-Organ diagram is at page 82. It is a greatly deteriorated Commandino-Baldi design; and the *πνεύς* has sunk into a mere inverted shallow saucer, which while it would not exactly vitiate the principle would certainly fail to give space enough for a steady wind.

1592. This was followed in 1592 by *another* Italian translation of Hero's "Pneumatica" by one Alessandro Giorgi (Ragussi, at Urbino). The Water-Organ diagram is at page 78. It is an exact repetition of the Commandino-Baldi. — It will of course be observed that all this time the Greek original had never been printed.

1635. In 1635 the Franciscan *Marie Mersenne* (1588—1648) published at Paris his "*Harmonicorum Libri XII*", and at Vol. II, p. 138, mentions the Water-Organ, Vitruvius, and Barbaro's Vitruvius; but in fact says nothing worth repeating.

1650. In 1650 the German Jesuit *Athanasius Kircher* (1602—1680), settled in Rome, published in Rome his "*Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*". At Vol. II, 330 et seq. he reproduces Vitruvius on this subject, with commentary and picture. The latter follows Barbaro as to the pistons, but is wildly extravagant and indeed unintelligible about the water-business.

1673. In 1673 *Claude Perrault* (1613—1688) made a French translation of Vitruvius (Paris), illustrated. The design of the organ, in the best style, is not however sufficiently detailed to establish whether he understood or misunderstood the principle; the latter seems more probable. Until a quarter century ago no Frenchman had taken up this subject.

**1673.** This year 1673 is a very substantial landmark in the present paper, because then was published for the *first* time in any country a *real digest of the Water-Organ question*, co-ordinating Hero and Vitruvius. This took place at Oxford. Gerard Vossius (recte Vos), 1577—1649, a celebrated Dutch scholar, was when past middle age appointed a Canon of Canterbury; but ended his days in Amsterdam as Prof. of History in that University. *Isaac Vossius* (1618—1689) was his son; he settled in England in 1670, and was made Canon of Windsor in 1673. Legends are there still of his eccentricity. In 1673 he took from his portfolio a Latin pamphlet "*De poematum cantu et viribus rhythmī*", dedicated it to Lord Arlington, prime minister, and had it published at Oxford. The treatise is on the alliance between poetry and music, with dissertations, of which one is on the Water-Organ. Except for short extracts, the dissertation on the Water-Organ has never yet been reproduced in original. It is now reprinted in Appendix D, with photographic replica of the illustration direct from the original. In 1759 F. Nicolai of Berlin published a German translation of the whole "*De Poematum*", though without giving translator's name, at Vol. I, pp. 1—84 and 215—314 of his "*Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*", a collection of little known pamphlets in various languages; this omits the illustration. As this 1759 German translation has never been reproduced, and there is no other, the passage on the Water-Organ from pp. 265—275 is added in Appendix D. Likewise a new translation of the Latin original.

Now what had Vossius the scholar before him at this date as material to go upon? (a) Of Vitruvius's Latin text a full dozen printed editions from 1486 onwards to choose from, ending with the 1640 De Laet edition of his native Amsterdam. Of illustrations to the same nothing original, because there had been no originals. Of modern attempts to construct the diagram to match the Vitruvius texts nothing but Monsignor Barbaro's pictorial effort of 1556; for which see that date, and in truth, though it was meritorious for its time, it had small scientific value. (b) Of Hero's Greek work, no original, for it was not yet printed; but nevertheless translations in Latin by Commandino (1575), and in Italian by Aleotti (1589) and Giorgi (1592). Of illustrations to the same, he had the Commandino-Baldi approximative design (see 1575 and 1592 above), and the debased version on the same by Aleotti, see 1589 above. (c) Of digests or disquisitions, nil. Previous writers had made no disquisitions; they only translated and gave diagrams. (d) Of Manuscripts, nil. The idea that he could have consulted one of the rare Hero MSS., and so seen any diagram such as that given in Appendix C, may be dismissed. The British Museum for one thing did not exist. And if he



had consulted an original MS. he would certainly have said so. — These 4 facts have to be considered in estimating the situation at the date 1673.

It will be seen from Vossius's own design of a Water-Organ in Appendix D that he confined it entirely to exhibition of the hydrostatic and pneumatic principles, and did not attempt to depict organ-case or slider-action as the Commandino-Baldi did. He doubled the pistons, as per Vitruvius. In the "oven" he greatly improved on the Commandino-Baldi, by noting the blocks or feet which separated it from the floor; and though his round "oven" certainly fits at bottom tight into a round cistern, still, owing to its curvature and the feet, it might be credited with allowing the water to pass in and out of it.

So far the design itself would be right. Then arises however a most singular conception. This is that the oven actually rose and fell in the water-medium under the influence of the air-pumping, and in order to do this slid up and down on the two supply-tubes and the exit-tube. There can be no doubt that this was his meaning. See his words beginning with "*ut attollatur tandem clibanus*"; and so throughout. Further he speaks of the difficulties of making mutual fittings to *clibanus*, *fistulae*, and *embolus*; though neither in Vitruvius or Hero is there anything about fitting-tubes. Now theoretically such an arrangement as that suggested would give a very perfect balance-pressure, compounding in fact metal-weight and water-weight. But practically it is impossible that such an extremely refined mechanism as a diving-bell rising and falling vertically, not with elastic feeder-tube and discharge-tube (elastic tubing of course did not exist in those times), but playing up and down on such tubes in metal, and most of this under water, could ever have been constructed. Furthermore, the question of material of necessity comes in, and to act in that semi-volatile way the diving-bell would have to be of material not very much heavier than water, whereas Vossius says in his own specification that the diving-bell is to be of great weight. In truth, if this subtle idea was almost a stroke of genius viewed as an excursion into speculative mechanics, and is conceivable with elastic tubing, the matter was, it must be admitted, not fully reasoned out as applied to the matter in hand. In regard to such short coming, it is to be remembered that, even if mathematics were within the purview of Vossius the philologist, yet he lived a generation before Isaac Newton, and Halley's diving-bell proper was not exhibited till about a century after all this was written. Meister (see 1771 on) and Gräbner (see 1867 on) referred to this peculiar conception of Vossius's, but no one has done justice to it; though all the English writers on the subject have dipped into "*De Poematum*", or have affected to.

The truth about the whole of this Vossius episode, so important to

the history of the riddle, is as follows: — (a) He had not at his disposal the key contained in the MSS. diagrams. (b) He had only to help him the imperfect Commandino-Baldi design. (c) He had no commentaries or digests to work upon. (d) Nevertheless he educed a design which was a great improvement on the Commandino-Baldi. (e) He also for the first time put into black and white in writing an at any rate conceivable hydrostatic solution of the problem, which had by that time been nearly 200 years undetermined in men's minds, — see 1486 above; and the proposed solution was highly ingenious. (f) If his idea about the rising and falling *πνεῦμα* practically overshot the mark, at any rate the following words, "ipsaque clibani et superinfusae aquae inconstans et mobilis altitudo efficit aequalitatem flatus, quo tibiae aspirantur", are true; and theoretically his idea would have established just that absolute uniformity of wind-pressure which the *ὕδραυλις* actually lacked. In brief Vossius was unnecessarily depreciated by subsequent writers, inter alios Meister 1771, Hawkins 1776, Forkel 1788, Gräbner 1867, Chappell 1874. He was not only the first person in any country to digest the subject, he was also an ingenious pioneer; and without him, who knows, the real elucidation might have been very much longer delayed.

1680. In 1680 *Commandino's Latin translation of Hero* was reprinted at Amsterdam, not unlikely at Vossius's instigation; and again in 1683 at Paris.

1687. In 1687 Agathus Cario (recte Tobias Nislen of Würtemberg) issued the first *German translation of Hero* at Bamberg, with an Appendix by Salomon de Caus. No copy is found in England, and it is not known what illustrations it had; if any of the Water-Organ, probably the Commandino-Baldi. The same again next year at Frankfort.

1693. All this led at last to the *publication of the original Greek text of Hero* in 1693 at Paris in "*Veterum Mathematicorum Athenaei, Apollodori, Philonis, Heronis, et aliorum Opera*"; illustrated, and with Latin translation side by side; editor, the mathematician Philippe De la Hire (1640—1718). Of Hero, the Commandino 1575 Latin translation was given; De la Hire (in spite of what is said at p. 7 of Preface) having only altered 3 insignificant letters in 3 words in the Water-Organ section. At page 227 is the Commandino-Baldi design of the Water-Organ, but reversed (as in a looking-glass) and with Greek letterings replacing Commandino's Latin letterings. Thenceforward this editio princeps of Hero was widely quoted. However the Greek text was never reproduced again till W. Schmidt 5 years ago.

1759. This date deserves noting, as being the year when the *British Museum was opened to the public*. It contained the Harleian MSS. already indexed as far as no. 7355 (index revised and made complete in

1808—1812). Since 1759 then any diligent English student had theoretically the power of verifying some of the Hero MSS. and seeing the original correct and convincing diagrams; see 1450 and 1560 back. This would have made any one independent of Vossius. As a matter of fact there is no trace of anyone doing so until Greenwood in 1851 (see on).

1762. In this year one Cummings, a clock maker, invented the *flat weighted accordion-reservoir*, distinct from but fed by the ordinary diagonally-rising blast-bag. This marks the 3rd stage in the blowing of the ordinary or exclusively pneumatic organ, as stated in the 4th paragraph of this article. Reading the early part of this article, it will be seen that it thus took not far short of 2000 years for modern organ-building to reach the same stage of blowing principle as the Alexandrian Greeks.

1766. In this year Dom *Bedos de Celles* (1706—1779), Benedictine monk of the congregation of S. Maur at Toulouse, published a sumptuous "Art du Facteur d'Orgue", for the "Descriptions des Arts et Métiers" of the Académie Royale des Sciences (Paris), comprised in vols. XVI and XVII thereof. The work preceded by 20 pages of history. He knows nothing of Hero, and thinks the Water-Organ unintelligible, almost mythical.

1771. On 8 June 1771, just a century after Vossius, since whom the special subject had really slumbered in all countries, Hofrath *Albrecht Ludwig Friedrich Meister* (1724—1788), mathematician and physicist, Prof. in ordinary of Philosophy at Göttingen University, read before the Royal Society of Sciences there a Latin paper "De Veterum Hydraulo". See page 158 of their Quarto Proceedings for 1771. He makes his own description of the instrument, a compound of Hero and Vitruvius after reading Vossius; and devises at page 174 the entirely new illustration reproduced at page 13 of Rimbault's History of the Organ (see on, 1870). Forkel (see on, 1788) borrowed this illustration, acknowledging its source. Rimbault reproduced it from Häuser, not tracing it further back, and not understanding it.

Critically in respect to Vossius, Meister was acute enough, and he detected the practical impossibility of the "oven" itself rising up and down. Constructively he in no way improved on Vossius, but the reverse. Thus: — (a) Though 100 years after Vossius, equally with him he is ignorant of the diagrams in Hero MSS., — see 1250, 1450 und 1560 above, and Appendix C, — and he looks in no wise beyond the imperfect 1575 Commandino-Baldi illustration. (b) He shows confusion of thought if not ignorance about the real principle, by saying that the chief cause for the presence of the water was that the surplus air might escape, mistaking thus what was an accessory for the essence; and in this mistake he has been followed by Chappell, — see on 1874. (c) He

still more directly shows downright misapprehension of the water-principle by saying — at page 184 — that it was not the water which could increase wind-pressure, but the size and number of the pumping-cylinders and the more frequent blowing; now this is absolutely wrong, for in a cistern open to the atmosphere, the excess-height of the exterior column of water would govern the pressure against 20 pumps, just as much as a safety-valve would. (d) Still further in the same direction, observe that in deviation from every diagram-precedent existing before his time he has taken pains to show the water-cistern as carefully closed in at the top. Inspection of his text leaves the impression that, in spite of inconsistency with head “h” above about the “over-blow”, and however confused the theory, he really did think that the pumping governed the pressure as stated in head “c”; and this could only be if the cistern was closed air-tight, which accordingly he seems to provide for in his diagram. Whatever Meister’s imperfectly defined intentions, the fact remains that his diagram has given grounds for a supposition of the later Romans obtaining the piercing tones mentioned in some authors by using a closed water-cistern. To have any effect at all such closing would have to be air-tight, and if it was air-tight the whole “diving-hell” principle would of course disappear, and a totally different one would take its place. The water would then be merely an inelastic buffer between 2 compressed bodies of air, one in the “oven” and the other at top of the (closed) water-cistern. The pumping-in would then be a pumping-in against a final backing of indefinitely compressed air (see 1903 later on about the fire-engine analogy); and so far from there being any uniformity of pressure, the pressure of wind in the “oven” would become immense, and the speaking-pipes would over-blow in a perfect clamour. It would hardly be necessary to take this matter seriously, but that the object of the present article is to show the history of a principle, and there is no doubt that Meister’s diagram has in some quarters distracted attention from the true principle. It will be seen later under date 1885, that, according to any data which we possess, the Romans had at least a “seven- or eight-inch” wind; quite enough to account for any piercing tones, without imagining new principles. If the reader thinks out the facts brought forward in this article, he will see that enormous power could be got on the diving-hell principle.

Thus, without going into the question that the position Meister has assigned to the pump-lever is peculiar, implying that the performer treadled his own wind as in a harmonium (for which there is no authority), he appears to have had less of intuition about hydrostatical kinetics than Vossius a century before, and the eulogia passed on him by various subsequent German writers beginning with Forkel seem misplaced.

1776. Sir *John Hawkins* (1719—1789) in his *History of Music*, discourses very infructuously on the Water-Organ (Vol. I, page 71 of Novello 1856 edition). He reproduces the Vitruvius text without translation, but only to say that it is unintelligible. He reproduces part of the Vossius text and the Vossius illustration, but only to find fault, and to leave no decided impression. He does not once mention Hero. The whole thing, in spite of the parading of texts, is quite superficial.

1776. In the same year *Charles Burney* (1726—1814) published Vol. I of his separate and rival *History of Music*. At page 512 he showed that he knew nothing of previous labours about this instrument, and thinks that it was blown by a cataract!

1780. In 1780 appeared the first serious work on Vitruvius by an actual Englishman (Vossius was a naturalised Dutchman), including a clear design of the Water-Organ. This was by the London architect *William Newton* (1735—1790), cousin in the second generation to Sir Isaac Newton (1642—1727). He is known, first by his having decorated Greenwich Hospital Chapel, secondly by his editorship of Vitruvius. Strange to say the present work, "*Commentaires sur Vitruve*" (London, Elmsley), is, from the first word of the title to the colophon, in French. He had studied Vitruvius's organ-chapter alongside of Hero. His notes are at p. 56, and his plate no. LXXXVIII. The latter is an original amelioration of Vossius. He gives a "funnel", not a dome. His pumping cylinders are practically too small. His diagram does not specifically show an open cistern, but he must of course be entirely dissociated from such notions as are deducible from the Meister diagram of 9 years before (see 1771, clause "d" above). Taking it all in all, it is quite surprising how anyone in the world could have doubted the principle of the Water-Organ, after the appearance of this admirable drawing by Newton. It reappeared in Newton's English translation of Vitruvius (posthumous, 1791); vol. II, page 249 for text, and plate LXXXVIII. So that works in 2 modern languages contained it, and it had far more publicity than the Vossius diagram put away in an Oxford Latin pamphlet.

1788. In 1788 *Johann Nikolaus Forkel* the historian (1749—1818) began to publish his "*Allgemeine Geschichte der Musik*" (Leipzig, Schwickert, 4to). At Vol. I, p. 416—418 the Water-Organ is described, and there is a plate at Table V. He mentions and rather derides Vossius, while saying nothing about his mechanism. He strongly praises Meister, and adds that Meister made a model. The description in Forkel's text contains no remark to which exception can be made, but his illustration is the dubious one by Meister.

1793. In 1793 *Johann Christoph Vollbeding* translated into German (Berlin, Feltsch) the "*Short History of the Organ*" forming a small

portion of the Dom Bedos work (1766 above). In that history Bedos had declared the Water-Organ to be inscrutable. Vollbeding however added a German translation of the Hero passage, with the old Commandino-Baldi 1575 diagram taken from the reversed representation of Paris edition of 1693. No means of knowing whether this was the 1687 Cario translation (see above), or a new one.

1807. *Johann Gottlob Schneider* (1750—1822), called the "Saxon", philologist, published in 1807 his edition of Vitruvius (G. J. Göschen, Leipzig); text on the Water-Organ at Vol. I, 285—287; full comments thereon at Vol. III, 292—331. He compares with Hero throughout. Excellent as to the detailed meaning of words and passages; throws no light on the water process.

1822. Baron *Friedrich von Driberg* published in 1822 (Berlin, Trautwein) his "Die Pneumatischen Erfindungen der Griechen". Free German translations of Vitruvius and Hero regarding the Water-Organ; see page 53. Originally-conceived diagram, as fig. XLVII, illustrating Hero. Following Meister apparently, he brings the pump-lever to the position of a harmonium. Noteworthy as the only design which shows sense of the advantage (for steady continuity) of having large air-compressor. At the same time it must be admitted that this over-grown air-compressor would leave so little room in the cistern for the water, as to introduce other difficulties. This is the other extreme from the Aleotti case (1589).

1829. Count *Sinone Stratico* (1733—1824) prepared a sumptuous 4-volume edition of Vitruvius, which published after his death (Udine, Mattiuzzi, 1825—1829). Text with Latin commentary notes. At Vol. IV, 169—175, occurs the Water-Organ passage. The design of Newton (1780) reproduced, acknowledged. After this Italian reproduction again, how could erroneous notions persist anywhere?

1834. *Johann Ernst Häuser* (b. 1803) wrote in 1834 a "Geschichte des christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesangs" (Quedlinburg and Leipzig, Gottfr. Basse). At page 30 and fig. iii he correctly describes the organ very much in brief, and reproduces as illustration the strange Meister 1771 diagram without saying where it came from.

1844. In this year the organist *Johann Julius Seidel* (1810—1856) brought out 2nd edition (last in his life-time) of "Die Orgel und ihr Bau" (Breslau, Leuckart). At pp. 4, 5, he thinks the hydraulic principle was of hot water passing from one vessel to another! So that he had not even read any of his own countrymen, Meister, Forkel, Driberg, Häuser, &c. He says, page 5, that weighted bellows began in VII century, see 650 back; this may be right.

1849. In this year Marie Pierre Hamel brings out in Paris as a Manual in the *Roret Encyclopaedia* of manuals, a fully revised version

of Dom Bedos de Celles' work, see 1766 above. There is a folio volume of illustrations, but none of the Water-Organ. Hamel thinks the Water-Organ subsisted into XII century, alongside of the wholly pneumatic organ.

1851. The *first English translation of Hero* was made by J. G. Greenwood, and issued in 1851 (London, Whittingham). Primarily from the Parisian MSS., but collated with those in British Museum, of which this is the first English mention. This first introduction of Hero to English readers has been strangely neglected. However the illustration of the Water-Organ at p. 105 is, it must be admitted, nothing but the hackneyed 1575 Commandino-Baldi over again; and he certainly might have done better, with the MS. material directly in front of him.

1860. *Joseph Gwilt's* English translation of *Vitruvius* (London, Weale, 2nd edition, 1860) gives the Water-Organ section at p. 247, under title "Of Water Engines". There is nothing amiss with the translation, but there is no illustration.

1867. In this year Friedrich Robert Grübner (1844) chose "*De Organis Veterum Hydraulicis*" for his inaugural Latin paper graduating in Philosophy; read before Berlin University on 26 January 1867 (pub. Berlin, G. Lange, 1867). He goes through all the parts of the instrument, according to Hero and Vitruvius, and shrewdly sets various things right. The water-principle is described on p. 19, thus: — "Aqua igitur eo consilio adjecta est ut aër cum in pnigeo superabundet aquam deprimat, cum autem deficiat ab aqua, quae est in arca, aequilibrium cum illa aqua in pnigeo depressa efficere studente rursus suppeditetur, aër fistulas deficiat, et efficitur ut spiritus arcae influens semper sit aequalis. De qua re tam perspicua quod in magnis erroribus homines docti versati sunt atque etiamnunc versantur non satis mirari possumus &c." So far this is quite unexceptionable. The young philosopher seems to get somewhat more off his feet when he discusses the details of the physics problem, as for instance when he makes the customary attack on Vossius. This may be called the 3rd general survey of the subject; the first and second being Vossius (1673) and Meister (1771).

1869. *Francois Joseph Fétis* (1784—1871) published in this year his "*Histoire Générale de la Musique* (Paris, Firmin Didot, 1869). At tom. III, pp. 515—520 he deals with Water-Organ. Translates Vitruvius, and says the action of the water is impossible now to understand, and probably always will be. He denies the existence of "stops". He has evidently never heard of Hero. No German or Italian authorities quoted. He condemns Perrault. No diagram.

1870. *Edward Francis Rimbault* (1816—1876) wrote a History of the Organ to precede E. J. Hopkins's "Construction" of the same (Lon-

don, Cocks). The 2nd edition appeared in 1870, a year before his death, and represents his latest views. The remark made above speaking of Athenæus (220) is a sample of the whole as to this instrument. As one of quite the smallest of his mistakes it may be mentioned that he gives Newton's 1780 English translation of Vitruvius, and then as the original Latin text from which it was translated Straticus's 1829 reading of the same 49 years later; while as a matter of fact the two do not agree. But after these quotations his next remark is, "from this description, it seems that the water which forced the air into the pipe was pumped by men". This is really very discreditable, considering the date at which it was written. He quotes at page 13 the Meister (1771) diagram, without knowing where it actually came from and without in any way understanding it. Hopkins's book has gained nothing by Rimbault's weak antiquarian partnership. In the 3rd edition of 1877, after R.'s death, some attempt is made to improve the remarks on the Water-Organ, by just inserting the Hero passage in the form of Chappell's English translation (see 1874 above), by inserting the Aleotti debased form of the Commandino-Baldi diagram (see 1575 and 1589 above), and by cutting out the paragraph about the Häuser- i. e. Meister-diagram (see 1771 and 1834 above). But this was the merest patchwork, the erroneous statements being still retained. The worst English account of the Water-Organ is that contained in the presumed standard English work on the Organ, and it has disseminated erroneous information thereon for 50 years since it was first published in 1855.

1874. *William Chappell* (1809—1888), music publisher and antiquarian, published in 1874 Vol. I of his *History of Music* (London, Simpkin and Marshall), and did not issue another though he lived 14 years longer. Pages 325—361 of this Vol. I are given to the Water-Organ, and the account is that mentioned in first sentence of this article as being the only account in the English language approaching thoroughness. Following the hint given in Greenwood (see 1851 back), Chappell consulted the British Museum MSS., and reproduced diagram from Harleian 5605 (see 1450 back), though removing therein all the Greek letterings and substituting descriptive words. He gives the full text of Hero and Vitruvius, with his own English translations. He for the first time puts a complete dissertation on the principle in English before the English public.

Unfortunately there are some grave defects in this work. (a) The rambling and diffuse, and indeed egotistical, style is not encouraging. (b) From the presentation of the Greek and Latin texts, it is to be inferred that he was not well acquainted with either language; in fact the errors in the Greek text are extraordinary. The translations convey



broadly speaking the right conclusion, but they are really not translations, only paraphrases. (c) The remarks on the diagrams — pp. 338—340 — are not happy. He appears not to know of the omni-present Commandino-Baldi diagram, or anything indeed about the diagram history. He under-estimates the age of Hero MSS. (the Venetian going back to XII or XIII century), and wholly overshoots the mark in saying that “no one diagram has any authority”, — for this see B. C. 150 above. (d) Of Vossius he merely says that he was an able commentator, and later he reproduces his design (see Appendix D.), after making some needless and un-essential alterations in it. (e) He says nothing of Newton’s admirable design. (f) On the water-principle itself he is scarcely sound; at p. 333 he says that the water was only to prevent over-blowing; compare 1771 above, clause “b”. (g) On a matter of detail it is not known what makes him call Hero’s *γλωσσόχομοι* boxes of reeds; the *γλώσσαι* were either the pipe feet (see W. Pape, *Griechisch-Deutsches Handwörterbuch*, Brunswick, 1877), or more probably the sliders. The *γλωσσόχομοι* are sometimes taken to be the “upper-boards”; they are here assumed to represent the whole groove-boxes.

For these several reasons it would be impossible to rest content with Chappell’s notice as a final English digest of the subject.

1875. In this year *François Auguste Gevaert* publishes his “*Histoire et Théorie de la Musique de l’Antiquité*” (Ghent, Annot-Braeckman). At Vol. II, p. 304, he just says that the water “equalised the pressure of the wind”.

1880. At Vol. II. p. 575 of *Grove’s History of Music*, Edward John Hopkins (1818—1901) has briefly epitomised the Water-Organ; and there is very little to take exception to. When however he says it was “a means of producing an absolutely equal pressure of wind, and one that could not possibly be disturbed by any inexperience of the blower”, he certainly errs. From the 6th paragraph of the present article it will be seen that while the *ὕδραυλις* was vastly superior to the old reservoirless pneumatic organ in continuity of wind supply, yet in point of steadily maintaining an equal amount of pressure it was still necessarily imperfect; the mere fact that the water slightly changed its level as the pumping and playing went on shows that the force of pressure must have to an equal degree varied.

1880. In this year *Otto Wangemann* published his “*Geschichte der Orgel und der Orgelbaukunst*” (Demmin, A. Frantz, 1880). The section on the Water-Organ is at pp. 18—31. Buttman’s German translation of Hero, and Fr. Reber’s of Vitruvius, are given. The diagram is the unsatisfactory Meister (see 1771 above). The notice does not seem to advance the subject.

1884. R. H. M. Bosanquet in *Encyclopaedia Britannica*, Vol. XVII, p. 836, s. v. Organ, touches on the Water-Organ. He says that Vitruvius is not intelligible, and that Hero gives "fairly clear descriptions"; but he explains nothing, and leaves the impression that the question is an enigma. For a Fellow of St. John's College, Oxford, ex-Professor of acoustics at Royal Academy of Music, learned mathematico-musical author (see Z. IV, 28, 499, and V, 18), and deviser himself of a "generalised key-board" for the organ (see Mus. Association 1874, pp. 15 and 135), this is a highly disappointing notice to give in the leading English Cyclopaedia. Note also that Hopkins's almost wholly correct notice at Grove's Vol. II, 575 (1880) had already been out 4 years. This misleading description has not been amended in the new Supplementary Volumes.

1885. In this year was discovered in ruins of ancient *καρχηδών* or *Carthage*, finally obliterated as a city in 647 and now Ras Sidi Bonsaid with mere vestiges, a *miniature model* or statuette or figurine for ornamental purposes (not bas-relief) of a Water-Organ with organist, in baked uncoloured clay,  $7\frac{1}{16}$  inches by  $2\frac{3}{4}$  inches, ascribed by local antiquarians to II century; now in the "Musée Lavigerie" attached to the chapel or cathedral of St. Louis of Carthage, on site of ancient citadel or *βύρσα*, under charge of Père Delattre, arch-priest of the cathedral. This the sole material and non-pictorial extant evidence. Assuming that the potter is to be trusted for exactness, there are the following results: — (a) Taking remains of human figure as being to scale, and with a view to practical experiments lately made (see 1904 on), the real organ would have been 10 ft. high by  $4\frac{1}{2}$  ft. in greatest width. (b) Owing to the consequent size of water-cistern and *πυγυτή*, there could have been a difference of level in water of not less than 7 or 8 inches, or a 7 or 8 inch "wind", ample to blow speaking-pipes with a powerful tone. (c) The organ had 19 speaking-pipes, all apparently of one width, and the lowest could have been Gamut G (Grosse Oktave G), especially with stopped pipes. (d) There were 3 stops. (e) The blowing-lever did not push piston from below, but hauled from above. Back view of this small ornamental figurine was shown at *Sammelbände* II, 201. Fully described, with 5 views by F. W. Galpin at pp. 152—164 of "The Reliquary", July 1904 (London, Bemrose and Sons).

1888. In this year is published a 2nd edition of *Johann Gottlob Töpfer's* 1843 "Theorie und Praxis des Orgelbaues", by Max Allihn (Weimar, Voigt, 1888). A splendid scientific work, but has no history, and refers for that to Wangemann.

1888. A book "L'Orgue Ancien et Moderne" by a Belgian organist *H. V. Couwenbergh* (Lierre, Jos. van In, 1888) has remarks on this head of no value, but at page 8 author makes a new passable design of his

own. He quotes De la Hire (see 1693 back) as the author of the Latin translation of Hero, which was absolutely Commandino's.

1890. In this year *Clément Loret*, organist of St. Louis d'Antin in Paris, publishes an article in January-February number of the "*Revue Archéologique*" (Paris, Ernest Leroux), "*Recherches sur l'Orgue Hydraulique*". Occupies pp. 76—102; many superior and fully detailed designs. Previously he had in "*Révue et Gazette Musicale*" of December 1878 affirmed the correct water-principle; and so, independently of him in 1885 had Alfred Terquem in "*La science romaine à l'époque d'Auguste; Etudes historiques d'après Vitruve*" (Paris, F. Alcan). Now Loret gives his own French translations of Hero and Vitruvius texts, followed by a reconstruction in full detail of instrument separately according to each of those authors, with illustrations from certain confirmatory outside sources to conclude. He understands the water-principle no doubt perfectly, but his work has some faults, as follows: — (a) In the Hero-like design he gives a modern full-length cylinder with modern plug-piston working, instead of two half-length cylinders telescoping each other, otherwise piston-buckets; there is no doubt that this last was the universal form with the ancients, see the designs in Appendices C and D. (b) In the Vitruvius-like design the tubing, the most important matter in setting out the principle, is badly indicated. (c) In the same, Loret feeds the wind-chest (*arcula*) instead of the upper part of the *pnigeus*, against the text, and his own translation, "*Et, pressant l'air qui y est enfermé, le forcent de passer par les conduits qui le mènent dans le pnigeus, et de là, par le col, dans le coffre*". Certainly it makes little or no difference in final principle, but it is not exact. (d) In the same, Loret doubles the dolphin counter-weights at each valve; this is harmless, but it is not in the text. (e) Guided apparently by the levers, he correctly at his page 101 calls the XI century "*Psalter of Edwin*" diagram "*hydraulic*". But in support of that he makes out the 3 front barrels therein to be pumping cylinders, and the 6 rear domes to be the tops of 6 *πνιγέες* emerging from some un-defined cistern; which is far-fetched, not to say absurd. The true clue to the *Psalter of Edwin* mis-representation (1100 back) lies in the *Utrecht Psalter* (600 back), as indicated recently by Miss Schlesinger (1898 on). (f) His illustrations of the Carthage miniature (1885) are not photographic, and cannot be correct, for the cylinders are depicted as barrels bulging out at the centre; this is a bad blemish. (g) Historically this writer ignores all MSS., and quotes only a few French authors. — In fact this article forming in some way the 5th general survey on the subject, is decidedly clever, but rather superficial.

1890. The current edition of *Wm. Smith's "Dictionary of Greek and Roman Antiquities"*, the leading English work of reference on the subject,

is the 3rd edition (London, John Murray, 1890). At "Hydraula" in the first two or 1842 and 1848 editions (autore James Yeats), the safe but somewhat evasive remark was made as to the principle, "a supply of wind being obtained without intermission, by bellows in which the pressure of water performed the same part which is fulfilled in the modern organ by a weight". In the present 1890 or two-volume enlarged edition, s. v. "Hydraulus" (auctore Wm. Wayte), there are further remarks, of a rash nature, prompted by having to notice Gräbner (1867). They can be referred to, and suffice it to say that they evince great ignorance on the hydrostatic question, the writer evidently thinking that the water blew the bellows! Considering that "Grove" was published in 1890, this is really not creditable.

1893. *Guhl and Kner's* "Leben der Griechen und Römer", 6th edition (Berlin, Weidmann, 1893), at page 354 merely says, "Enthielt sieben Pfeifen, .... in denen die Luftsäulen mittelst Wasser zur Erzeugung der Töne in Bewegung gesetzt wurden". This might mean anything. But absurdly translated thus by Fr. Hueffer (Chapman & Hall, London, 1875), from same remark in 3rd edition, "The sound was produced by waving the air-columns through the means of water"; see page 211 thereof.

1898. In the monthly "Music" (186 Wardour Street, London), April-November 1898, Miss *Kathleen Schlesinger* (Sammelbände, II, 167) has dealt with the Water-Organ and some other ancient organs. At August, p. 398, the water-principle is described very briefly but correctly. On p. 399 she reproduces a rude design of Water-Organ found on a contorniate of Valentinian (qy. V century), from Cabinet Imperial de France; and others still ruder. At September, p. 438, another fairly clear from bas-relief on ivory "proconsular" diptych, dated 517 A. D.; quoted as "Bituricense Veronense Anastasii", at Maffei's Museo Veronese, CXI. At same page she reproduces the "Utrecht Psalter" drawing (see 600 back), though with details somewhat "improved"; and is the first to quote that drawing for this purpose.

1899. The French work analogous to our Smith's "Dict. of Greek and Roman Antiquities" is the "Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines" by *Ch. Darenberg and Edm. Saglio* (Paris, Hachette). The volume with "Hydraulus" is 1899. Article by C. E. Ruelle. Gives the French translations of certain authors for Hero and Vitruvius. For Hero reproduces the Commandino-Baldi design (see 1575 above). For Vitruvius the Loret design (see 1890 above). There is no explanation of the water-principle.

1899. In this year also appeared the Teubner edition of *Hero* Teubner, Leipzig, 1899), quoted at beginning and throughout the present

article. Editor, *Wilhelm Schmidt*. It is in 3 vols., with a supplement to Vol. I. Critical text, German translation on opposite page, diagrams, history of sources, &c. The Water-Organ is treated at Vol. I, 192—203, and at Vol. I, Supplement, under the head of different MSS. Original diagrams from the MSS. are shown at pp. 10, 11, of Vol. I, Supplement. The editor's new and finally reconstructed diagram is shown at Vol. I, 194; it is of course, to illustrate Hero, of one blowing-cylinder only; also, to follow Hero literally, he makes the "oven" hemispherical.

1903. *C. F. Abdy Williams's* "Story of the Organ" (London, Walter Scott Co., 1903) requires notice as giving account of Galpin's reconstruction, pp. 210—213 (see 1904 on), and containing following passages: — "An illustration of the principle involved may perhaps be taken from the modern *fire-engine*, which is practically the Ctesibian vase reversed. In the ancient instrument water was used to force air in a steady flow through an opening in the top of a hemisphere; in the modern fire-engine, air confined in the top of a hemisphere forces the water in a steady stream through an opening in the bottom" (page 2). And again, "The principle is the reverse of that of the fire-engine, in which the pressure of air confined in a dome causes water to flow in a continuous stream from the nozzle. In the *Hydraulus*, the water endeavouring to rise in the dome (after being pressed down by the air which is pumped in) compresses the wind, and causes a fairly steady supply to reach the pipes" (page 210).

That is to say the reversed analogy consists in the fact of water and air changing places in the two cases. So far, so good. Nevertheless the introduction of the fire-engine analogy at all does not seem fortunate, for this reason, that the 2 elements do more than change places, they act also in quite a different manner when they have changed places. The salient fact about a modern fire-engine is that the pumpers work back upon a force (air) which is imprisoned in an air-chamber; such air being indefinitely compressible, the resultant force in the projected water is only limited by the exertions of the pumpers and the strength of the apparatus. In the Water-Organ, on the contrary, the pumpers work back upon a force (water) which is open to the atmosphere; the force then contained in the water is merely the weight of a column of atmospheric air on the surface of the water exposed, coupled with the specific gravity of the water itself disturbed in its level, and the resultant force here in the projected air soon reaches a maximum, when the pumpers can no longer influence the pressure. With a view to this very great difference, it seems that the analogy is best left alone; as tending (however much against the intentions of the writer of the above-quoted passages) to bring in unconsciously the idea of closed chambers in each case. That

there has already been a vague fallacy about a closed water-cistern has been seen in the remarks under date 1771, clause "d".

Far better than the "fire-engine" analogy, which soon breaks down if it does not mislead, is the "diving bell" analogy; being in fact a direct and precise example of the principle. Surprise may be expressed that this illustration has hitherto escaped writers.

1903. On 19th June 1903, *John W. Warman* exhibited a very small *rough working model* of the Water-Organ at a soirée of the Royal Society. London. On 19th January 1904 he did the same before the Musical Association with a lecture. In his view, the mechanism did not secure continuity of wind-supply, and was meant to obtain expression by varying the air-pressure (regardless of exact tune). He conceived that the later cisterns were "virtually closed", but does not explain that phrase; if they were closed, it could only have been unessentially as a matter of furniture, see above. He considered that the Water-Organ was in use till middle or end of XVII century.

1904. On 11th July 1904, Rev. *F. W. Galpin* (Sammelbände, IV, 661) lectured at the Music Loan Exhibition of the London Company of Musicians on the Water-Organ, and exhibited his *fine quasi-Vitruvian model* constructed 3 or 4 years back. This has 19 pipes from Fiddle G upwards to Treble E; the tuning being to accommodate certain modes. There are 3 stops in 3 octaves, with taps to turn them on and off. The keys are finger-keys, and push in rulers, the return being by metal springs. The pumping cylinders are two, the piston being in the form of bucket within bucket as Hero and Vitruvius. The water-cistern is octagonal; it has a lid, but is of course really an open cistern. The pnigeus or "oven" (in the present article called "diving-bell") is funnel-shaped, circular; it is a fixture, but the feet (taxilli) which separate it from the cistern-floor are some inch high. The available difference between the heights of the water in cistern and pnigeus respectively is about  $3\frac{1}{2}$  inches, giving a  $3\frac{1}{2}$  inch head of water or a " $3\frac{1}{2}$  inch wind". The whole instrument is half the size of that assumed to be represented by the Carthage statuette; see back 1885.

A digest of this digest is plainly necessary.

*The three stages of blowing for an ordinary organ.* The speaking-pipes of an organ need "wind", i. e. air compressed beyond the ordinary. The first stage in supplying it is, when a man either steps on to a blast-bag and so puts his weight, or else applies his hands thereto and so puts his muscular force, to expelling the enclosed air at an increased pressure; he then gives wind directly proceeding from his own exertions,

and so varying in pressure, to the speaking-pipe. The second stage is when natural inanimate weights are fixed at summit of the slanting top of a framed blast-bag ("diagonal bellows"), and the man's action consists in periodically lifting the weighted frame by lever, pulley, &c., so that the weights can act; here it is a natural inanimate weight which gives unvarying pressure of wind to the speaking-pipe, and the only drawback is stoppage of continuity of supply at the moment the weights are raised, — which obviated by multiplying and alternating the weighted blast-bags. The third stage is when the weights are placed on the flat top of a separate distensible and collapsible air-reservoir ("horizontal bellows"); then the action is as before, only that the feeder being now a distinct apparatus and feeding through a non-return valve, all lack of continuity also is avoided. These 3 stages have always over-lapped, and been thoroughly concurrent with one another; but the second, the most universal in time, has extended from say the VII century till today; while the third and most practical began only some 150 years ago.

*The ancient Water-Organ was at the 3rd stage, using the diving-bell principle.* The Alexandrian Greeks in their ὑδραυλὶς anticipated this 3rd stage by some 2000 years. Only they substituted air-pump for feeder, which is immaterial; and in respect of the force which supplied "wind" to the speaking-pipe they substituted hydrostatic for purely barystathmic action, or more particularly substituted the static force of water disturbed in its level for the mere gravitational weight of heavy bodies, — a matter of scientific interest. The force of water just mentioned is precisely exemplified in the "diving-bell". The difference between the levels of the water outside and inside the diving-bell is the pressure on the wind; and 3 inches of difference in level makes what modern organ-builders call a "three-inch wind", &c. Just the same as in a real diving-bell, any surplus air pumped in drives the water to its extreme position, and escapes in bubbles round the rim and through the water; thus preventing over-blow. Such air-escape in an open cistern was the origin of the "boiling" fables. The idea of a closed cistern (i. e. closed air-tight) for the diving-bell to stand in is a half-crystallized modern fallacy (see 1771 back), which needless to say if indulged in would tend to throw the whole question back into the confusion from which it has been wrested. In conclusion, the air-compressing force utilised by the Water-Organ was the specific gravity of water seeking to regain a disturbed level and backing against an open atmosphere. In this last respect it is differentiated from the principles of the modern fire-engine (water backing against indefinitely compressed air), or of the hydraulic Bramah press (water backing against a solid prison). The principle is not much used in mechanics; it survives however, and evidently by direct lineage, in

the wind-guage of the organ-builder, which is nothing else but this water-apparatus on a very small scale, as just indicated.

*The record of the Water-Organ how originally transmitted.* The only accounts are the Greek of Hero (B. C. 150) and the Latin of Vitruvius (A. D. 70). The former gave a clue to the water-principle; the latter did not. The former furnished, along with his writings, plane-figure illustrations or diagrams; the latter did not. The originals of each, assumed to be papyrus-rolls, have long ages since disappeared. The mediaeval extant "Manuscripts", or pen-written monastery-library books, which carried on the tradition, stand thus: — oldest XIII century for Hero, see 1250 (with diagrams); and IX century for Vitruvius, see 850 (without diagrams). Even should anyone desire to object to the assumption that the Hero papyri contained diagrams which have been handed on in unbroken tradition (see B. C. 150), yet the diagrams of the XIII century Hero MSS. must at least as an alternative, from internal evidence, have been the perpetuations of copies made when the instrument was contemporary or from the life. The idea that there exist no working drawings of the Water-Organ whose first preparation was contemporary with the existence of the instrument, has spread abroad in all countries, but is a downright fallacy. Appendix A and B to this article give the texts of Hero and Vitruvius on the subject, following without deviation the latest recension of distinguished philologists, and necessary translations are added. Appendix C gives photographic facsimile of the oldest clear diagram in a British-Museum-kept Manuscript (see 1560, b).

*How the tradition was lost and has been gradually regained.* Water-Organs hardly existed actually after the IX century (see 850). In the Middle Ages, or until printing began, all written knowledge was confined to the Manuscripts kept in monasteries and renewed from time to time in the monastic Scriptoria. Printing did not begin till XV century. Naturally the Water-Organ had meanwhile dropped out of all ordinary knowledge. When the printing of Latin and Greek authors began consequent on the Italian Renaissance, Latin authors had the precedence. So the Vitruvius work, not well written, containing no clue as to the water-principle, and un-illustrated, was first published (1486). Then controversy began about the Water-Organ, an imaginative design being ventured on by Monsignor Barbaro (Venice, 1556). In 1575 Commandino gave Hero to the world in a Latin translation from the MS.; unfortunately he was not content to reproduce such plane-figure diagrams as he found, but made a "re-constructed" design which is not quite accurate or self-explanatory; this design held its ground, and passed from book to book un-collated with the original MSS., for quite 300 years. The first person who surveyed the Water-Organ subject combining Hero and



Vitruvius was Isaac Vossius, Canon of Windsor (1673); see that date, and his efforts are reproduced in extenso, with translations and his diagram, in Appendix D. Considering the scanty materials which he had before him (he had no access to MSS.), and considering the facts that in science he was a generation before Isaac Newton and that Halley's actual diving-bell was not exhibited till a century later, Vossius was a highly ingenious pioneer.

The controversy about the Water-Organ continued in different countries, with varying fortunes and degrees of publicity, till, it may be said, our own times.

- (a) The Italians had already made a century of effort, from the editio princeps of Vitruvius (1486) till one Giorgi a commentator on Hero (1592), but hereafter made no further original enquiry.
- (b) The French now had the credit of bringing out the editio princeps of Hero (1693), but unfortunately no attempt was made by the editor De la Hire to reproduce MS. diagrams, and he contented himself with borrowing the imperfect Commandino-Baldi 1575 design; this was due simply to the editorial accident that Commandino's Latin translation (see Appendix A) was considered too good to require revision, but the mischance or perfunctoriness has certainly cost the subject very dear. The French might then have saved 2 centuries of discussion. As a matter of fact, until 2 modern workers, Loret (1890) and Terquem, of just our own day, they have entirely neglected the subject. The writings of Mersenne, Perrault, Bedos, and Fétis deserve no notice in this connection.
- (c) The English took a step forward after Vossius with William Newton (1780), a Vitruvius commentator who collated Hero and issued in French and English an admirable design which should have settled the matter there and then. In later times, and omitting a host of failures some of which were highly discreditable, the names of Greenwood (1851), Chappell (1874), Hopkins (1889), and Galpin (1904), deserve honourable mention. Chappell all but published a satisfactory digest.
- (d) The Germans followed the Italians; also with their failures like the English, but with progressive success. Meister (1771) and Gröhner (1867) made more or less satisfactory digests. Schneider (1807) advanced the philology of Vitruvius's works. Finally W. Schmidt (1899), in his re-publication of the text of Hero's works after 200 years interval, with complete masterly commentary, has brought the Water-Organ subject back to the point whence it should have started, namely a consideration of the MS. diagrams, and has done what Paris omitted to do in 1693. Henceforward he who runs may read.

*Classification of the designs and diagrams extant.* The following are the different types of design extant:

- (a) The Carthage figurine of II century (see 1885 above).
- (b) The popular representation in "Utrecht Psalter" of VII century (see 600 above).

- (c) The original traditional diagrams of the Hero Manuscripts. The oldest diagram is at Venice in Marcianns 516, not here collated (see 1250 above); this belongs to a type shown by W. Schmidt as fig. 43, c, at page 10 of his Appendix to Hero, Vol. I, and pronounced by him to be the oldest type; see a British Museum specimen in Burney 108, mentioned at 1560, clause "a", above. The next oldest type of diagrams are such as are shown as fig. 43, e, at page 11 of W. Schmidt; see a British Museum specimen in Harleian 5589, mentioned at 1560, clause "h", above; this last owing to its clearness is reproduced in Appendix C. There must be many other MS. diagrams.
- (d) Next there is the Commandino-Baldi "reconstructed" design of 1575, which as above shown has been perpetually repeated for 300 years, and has sometimes been exposed to deterioration. Next after the MS. originals this was no doubt the best early-modern design, but it was not convincing.
- (e) Then the Vossius design of 1673, for which see that date and Appendix D. This was very near the truth. It has been brought forward by Hawkins in 1776 and Chappell in 1874.
- (f) Then the unique and strange Meister designs of 1771; re-appearing in Forkel (1788), Vollbeding (1793), Häuser (1834), Rimbault (1870), Wangemann (1880). Doubtful whether it has not done more harm than good.
- (g) The Newton design of 1780 improving on Vossius and leaving really nothing to be desired.
- (h) A new design by the Belgian Couwenbergh (1888), passable.
- (i) Up to date, and in essence completely correct, designs by Loret (1890) and Galpin (1904).

*Classification of the modern writers on the subject.* The following notes group the different writers under 3 heads from the point of view of the history of the elucidation.

- (a) These, apart from their general value in some cases as translators, editors, &c., have done *nothing* specifically *either to advance or retard* the solution: — Sulpicius 1486, Giocondo 1511, Giorgi 1592, Mersenne 1635, Perrault 1673, Nislen 1687, De la Hire 1693, Forkel 1788, Vollbeding 1793, Schneider 1807, Driberg 1822, Häuser 1834, Hamel 1849, Gwilt 1860, Gevaert 1875, Wangemann 1880, Couwenbergh 1888, Guhl and Koner 1893, Darenberg and Saglio 1899.
- (b) These must have the discredit of having *retarded the subject* by misleading diagram, specially erroneous description, or statements that the problem was insoluble: — Aleotti 1589, Kircher 1650, Bedos 1766, Hawkins 1776, Burney 1776, Seidel 1844, Fétis 1869, Rimbault 1870, Bosanquet (Encycl. Britannica) 1884, Wayte (Smith's Dict. of Gk. and Roman Antiquities) 1890.
- (c) These have one after the other *pushed the solution forward* (though indeed it is doubtful whether Meister should be here classed). The five marked \* are approximately surveys of the subject: — Barharo,

Venice 1556; Commandino, Urbino 1575; \* Vossius, Oxford 1673; \* Meister, Göttingen 1771; Newton, London 1780; Drieberg, Berlin 1822; Stratico, Udine 1829; Greenwood, London 1851; \* Gräbner, Berlin 1867; \* Chappell, London 1874; Hopkins (Grove's Dictionary), London 1880; \* Loret, Paris 1890; Schlesinger, London 1898; Schmidt, Leipzig 1899; Galpin, London 1904.

*Conclusion.* Should anyone be disposed to think that this article is breaking a fly on a wheel, he may reflect that it involves the history of the conflict for 1000 years between two rival principles of kinetics, the one hydrostatic, the other that of simple weights, for supplying vital force to the King of Instruments; and that if one has been beaten in the struggle it is the more interesting, because the more rare, of the two. The conception which has applied to the blowing of an organ the same principle that protects the diver in the diving-bell, is beautiful in its ingenuity. Vossius's corollary thereon in 1693, which involved the idea of an air-compressor rising and falling almost like a buoy at sea, so far from being ridiculous, deserves sympathetic regard as a theoretical possibility in mechanics. And it is of interest that the final principle itself has survived, even if in the tiniest proportions, in the organ-builder's "wind-guage". As to the popular aspect of the matter, the Water-Organ has been to the musical litterateur what the Man in the Iron Mask or Kaspar Hauser have been to the historian; the middle ages imagined boiling Geysers, Burney only a century and a quarter ago had his cataracts, and the greatest of English works of reference gives its current authority to the view that the matter is still an insoluble mystery!

In any case, the Muse Cleio disdains no subject. Here has been a controversy lasting for quite the last 400 years, the merits of the different actors in which are known to very few persons indeed, and of which the present is the first attempt to write a connected chronicle and history.

## Appendix A.

*Extract from the πνευματικὰ of Hero of Alexandria, in so far as they relate to the Hydraulic Organ; following the 1899 Teubner edition. See B. C. 150 in text and Appendix C.*

Ἰδραυλικὸν Ὀργάνον κατασκευή. Ἐστω τις βωμίσκος χάλκεος ὁ (αβγδ) ἐν ᾧ ἔθος ἔστω ἐν δὲ τῇ ὕδατι κοῖλον ἡμισφαίριον κατεστραμμένον ἔστω, ὃ καλεῖται πνιγὺς ὁ εζθ, ἔχων ἐν τῷ ὑγρῷ διαφύσειν εἰς τὰ πρὸς τῇ πυθμίνι μίση. ἀπὸ δὲ τῆς κορυφῆς αὐτοῦ δύο ἀντεινέντωσαν σωλῆνες συντετρημένοι αὐτῷ ἑπὶ τὸν βωμίσκον· εἰς μὲν ὁ (ηκλμ) κατακαμμένους εἰς τὸ ἐκτὸς τοῦ βωμίσκου μέρος καὶ συντετρημένος πυξίδι τῇ (νξοπ), κάτω τὸ στόμα ἔχουση καὶ τὴν ἐντὸς ἐπιφάνειαν ὁρθὴν πρὸς ἐμβόλην ἀπειργασμένην. ταύτῃ δὲ ἐμβολὴς ἄρμοςτὸς ἔστω ὁ (ρσ), ὥστε ἄρα μὴ παραπνεῖν. τῷ δὲ ἐμβολεῖ συμφυῆς ἔστω κανὼν ὁ (τε) ἰσχυρὸς σφόδρα· πρὸς δὲ τὸν ἀρμόζοντα ἕτερος κανὼν ὁ (υφ) περὶ περὶ ὃν κινούμενος τὴν πρὸς τῷ (υ)· ὁ αὐτὸς δὲ κηλωνεύσθω πρὸς ὁρθιον κανόνα τὸν (ψχ) βεβηκότα ἀσφαλῶς. τῇ δὲ (νξοπ) πυξίδι ἐπικείσθω κατὰ τὸν μερῶν ἕτερος πυξίδιον τὸ (ω) συντετρημένον αὐτῇ καὶ λιπεπωμασμένον ἐκ τῶν ἄνω πυθμῶν καὶ ἔχον τρύπημα, δι' οὗ ὁ ἀῖρ εἰσελεύσεται εἰς τὴν πυξίδα. ὑπὸ δὲ το τρύπημα λεπίδιον ἔστω ἐπιφράσσον αὐτὸ καὶ ἀνεχόμενον διὰ τρημάτων ὑπὸ τινων περσῶν κεφαλῆς ἔχοντων, ὥστε μὴ ἐκπίπτειν τὸ λεπίδιον, ὃ δὴ καλεῖται πλατυσματίον. ὑπὸ δὲ τοῦ (ζ) ἕτερος ἀντεινέντω σωλῆν ὁ (ςζ) συντετρημένος ἑτέρῃ σωλῆνι πληγίῳ τῷ (ηθ). ἐν ᾧ ἐπικείσθωσαν οἱ αὐτοὶ συντετρημένοι αὐτῷ οἱ (ασα) καὶ ἔχοντες ἐκ τῶν κάτω μερῶν καθάπερ γλωσσόκομα συντετρημένα αὐτοῖς, ὧν τὰ στόματα ἀνεργότα ἔστω τὰ (βββ)· διὰ δὲ τῶν στομάτων τὰ πῶματα διώσθω τρήματα ἔχοντα, ὥστε εἰσαγομμένοι τῶν πωμάτων τὰ ἐν αὐτοῖς τρήματα κατάλληλα γίνεσθαι τοῖς τῶν αὐλῶν τρήμασιν, ἐξαγομμένοι δὲ παραλλήλως καὶ ἀποφράσσον τοὺς αὐλοὺς, ἃν οὖν ὁ πλῆγιος κανὼν κηλωνεύηται διὰ τοῦ (φ) εἰς τὸ κάτω μέρος, ὁ (ρσ) ἐμβολὺς ἐκθλίψει μετεωρίζομενος τὸν ἐν τῇ (νξοπ) πυξίδι αἶρα, ὃς ἀποκλείσει μὲν τὸ ἐν τῷ (ω) πυξίδι τρύπημα διὰ τοῦ προτειρημένου πλατυσματίου· χωρήσει δὲ διὰ τοῦ (μλκη) σωλῆνος εἰς τὸν πνιγὸν· ἐκ δὲ τοῦ πνιγῶς χωρήσει εἰς τὸν πλῆγιον σωλῆνα τὸν (ηθ) διὰ τοῦ (ςζ) σωλῆνος· ἐκ δὲ τοῦ πλῆγιου σωλῆνος εἰς τοὺς αὐλοὺς χωρήσει, ὅταν κατάλληλα ᾖ κείμενος (ἐν) τοῖς αὐλοῖς τὰ ἐν τοῖς πώμασι τρήματα, τινέσθιν ὅταν εἰσληγμένα ᾖ τὰ πῶματα ἥτοι πάντα ἢ τινα αὐτῶν. ἴνα οὖν, ὅταν προαιρώμεθα τῶν αὐλῶν τινα φθέργησθαι, ἀνοίγεται τὰ κατὰ κείνους τρήματα, ὅταν δὲ βουλώμεθα παύεσθαι, ἀποκλείεται, κατασκευάσωμεν τῷ (θθ). Νοεῖσθω ἔν τῶν γλωσσόκομων ἰγκείμενον χωρὶς τὸ (γδ), οὗ τὸ σῶμα ἔστω τὸ (δ), ὃ δὲ συντετρημένος τοῖσιν αὐλοῖς ὁ (ε), πῶμα δὲ ἔστω ἀρμοςτὸν αὐτῷ τὸ (ςζ) τρῆμα ἔχον τὸ (η) παραλλήλῳ ἀπὸ τοῦ (ε) αὐλοῦ. ἔστω δὲ τις καὶ ἄγκωνίσκος τριγωνικός ὁ (ςθμμ), οὗ τὸ (ςθ) κῶλον συμφυῆς μὲν ἔστω τῷ (ςζ) πώματι· πρὸς δὲ τῇ (θμ) περὶ περὶ ὃν κινεῖσθω μέσση τὴν (μθ). ἔαν οὖν κατέξωμεν τῇ χειρὶ τὸ (μθ) ἄκρον τοῦ ἄγκωνίσκου ἐπὶ τὸ (θ) στόμιον τοῦ γλωσσόκομου, παρώσωμεν τὸ πῶμα εἰς τὸ ἔσω μέρος, ὥστε ὅταν ἐμπέσῃ εἰς τὸ ἐντὸς μέρος, τότε τὸ ἐν αὐτῷ τρῆμα κατάλληλον τῷ αὐτῷ γίνεται. ἴνα οὖν, ὅταν ἀφέλωμεν τὴν χεῖρα, αὐτόματον τὸ πῶμα ἐξεκυσθῇ καὶ παραλλάξῃ τὸν αὐλόν, ἔσται τῷδε. ὑποκείσθω ὑπὸ τὰ γλωσσόκομα κανῶν ἴσος τῷ (ηθ) σωλῆνι καὶ παραλλήλως αὐτῷ κείμενος ὁ (μᾷα). ἐν δὲ τούτῳ ἐμπετηγῶτο σπαθία κερίτινα εὐτόνα καὶ ἐπικεκαμμένα, ὧν ἔν ἔστω τὸ (μῃ) κείμενον κατὰ τὸ (δγ) γλωσσόκομον. ἐκ δὲ τοῦ ἄκρου αὐτοῦ νευρὸν ἀποδεῖξαι ἀποδεῖσθω περὶ τὸ (θ) ἄκρον, ὥστε ἔξω παρωσθῆντος τοῦ πώματος τετάσθαι τὴν νευράν. ἔαν οὖν κατέξωμεν τὸ (μῃ) ἄκρον τοῦ ἄγκωνίσκου παρώσωμεν τὸ πῶμα εἰς τὸ ἔσω μέρος, ἢ νευρὸν ἐπισπάσεται τὸ σπαθίον, ὥστε ἀνορθῶσαι τὴν καμπὴν αὐτοῦ βίαι· ὅταν δὲ ἀφῶμεν, πάλιν τὸ σπαθίον εἰς τὴν ἐξ ἄρχης ταῖς καμπτόμενον ἐξελεύσει τὸ πῶμα τοῦ στόμους, ὥστε παραλλάξαι τὸ τρῆμα.

τούτων οὖν καθ' ἕκαστον γλωσσόκομον γενηθέντων, ὅταν βουλώμεθα τινος τῶν αὐτῶν φθίγγεσθαι, κατὰζομεν τοῖς θακτύλοις τὰ κατ' ἑκείνους ἀγκωνίσκῳ· ὅταν δὲ μὴ θέλω φθίγγεσθαι βουλώμεθα, ἱπαροῦμεν τοὺς θακτύλους, καὶ τότε παύονται τῶν πνομάτων ἐκλεπσθέντων. τὸ δὲ ἐν τῇ βωμίσκῳ ὕδωρ ἐμβάλλεται ἵνα καὶ τοῦ τὸν περισσεύοντα ἀέρα ἐν τῇ πνιγῇ, λέγω δὴ τὸν ἐκ τῆς πυξίδος ὠθοῦμενον, ἱπαίροντα τὸ ὕδωρ συνίχεσθαι πρὸς τὸ αἰεῖ ἔχειν τοὺς ἀλοῦς θαναμίρους φθίγγεσθαι. ὁ δὲ (ρσ) ἐμβολὸς ἱπαίρουμένος μὴ ἐπὶ τὸ ἄνω, ὥς ἴσθαι, ἐξωθεῖ τὸν ἐν τῇ πυξίδι ἀέρα εἰς τὸν πνιγὰ, κατὰζομενος, δὲ ἀνοίγει τὸ ἐν τῇ (ω) πυξίδι πλατυσμάτιον, δὲ οὐ ἢ πυξὶς ἀέρος ἐξωθεν πληροῦται, ὥστε πάλιν τὸν ἐμβολὸν ἀνωθοῦμενον ἐκθλίβειν αὐτὸν εἰς τὸν πνιγὰ. βέλτιον δὲ ἵσται καὶ τὸν (τε) κανόνα περὶ περόνην κινεῖσθαι πρὸς τῇ (ι) διοσμίας οἵσσης ἐν τῇ πνυμίνι τοῦ ἐμβολῆος<sup>1)</sup> ἀρροσθῆσθαι, δὲ ἧς δεῖται περόνην διωθεῖσθαι πρὸς τὸ τὸν ἐμβολὸν μὴ διαστρέφεσθαι, ἀλλ' ὁρθὸν ἀνωθεῖσθαι τε καὶ κατὰγεσθαι.

(*Latin Translation of the same by Federico Commandino, Urbino, 1575*).

Hydraulici instrumenti constructio. Sit quaedam arula aenea (αβγδ), in qua sit aqua, et in aqua concavum bemisphaerium inversum, quod furnus appellatur (εζηθ), habens in humido defluxum ad partes quae in fuodo sunt, à vertice autem ipsius duo producantur tabi simul cum eo perforati, qui sunt circa arulam, quorum unus (ηκλμ) in exteriorem arulae partem incurvetur, simul perforatus cum modiolio (νξοπ) habente os infra, et interiore superficie rectam ad embolum. huic autem embolus (ρσ) aptetur ita, ut aer ingredi non possit. atque embolo jungatur regula (ιϵ) valde firma, ad quam aptetur alia regula (υφ), mota circa clavum in (ω), et circumacta ad rectam regulam (ψχ) firmiter stabilitam. At modiolio (νξοπ) imponatur ad fundum alter modiolus parvus (ω) simul cum ipso perforatus, et coopertus ex parte superiori, habensque foramen, per quod aer in modiolum ingreditur. sub foramine autem sit laminula ipsum obturans, detentaque à quibusdam clavis capita habentibus, ne excedat, quam vocant platysmation. praeterea ab bemisphaerio (εζηθ) alter producat tubus (ςζ) simul perforatus cum alio tubo transverso (ηθ), in quo impouantur tibiae cum ipso perforatae (α), habentesque ex partibus inferioribus tauquam glossocoma simul perforata cum ipsis, quorum ora (β) aperta sint, et per ora impellantur opercula, quae foramina habeant, ta ut operculis inductis eorum foramina respondeant foraminibus tibiarum; eductis autem iisdem foramina permutentur, et tibiae obturent. Si igitur regula transversa ex parte (φ) impellatur in partem inferiorem, embolus (ρσ) ascende expellet aerem in modiolio (νξοπ) contentum, qui quidem aer claudet foramen, quod est in parvo modiolio per jam dictum platysmation. procedet autem per tubum (μλκ) in furnum, et ex furno in transversum tubum (ηθ) per tubum (ςζ). deinde ex transverso tubo in tibiae, quando earum foramina foraminibus operculorum respondeant; hoc est quando opercula inducta sint, vel omnia, vel aliqua eorum. Ut igitur quando volumus tibiae aliquas sonare, earum foramina aperiantur, et quando volumus cessare, claudantur, ita faciemus. Intelligatur unum aliquod ex glossocomis seorsum positum (γδ) cuius os sit (δ), tibia vero simul cum eo perforata (ι), et operculum ipsi congruens (ςζ), quod foramen habet (η), a tibia (ι) permutatum. Sit praeterea cubitalis trimembris (ζθμ<sup>1</sup>μ<sup>2</sup>). cuius membrum (ζθ) conjunctum sit operculo (ςζ), et ad (θμ<sup>1</sup>), circa clavum moveatur. Si igitur manu deducemus extremum cubitali (μ<sup>2</sup>, ad (δ. osculum glossocomi transferemus operculum in partem interiorem, et cum in partem interiorem incidit, tunc foramen quod est in ipso tibia respondens efficitur. Ut autem quando manum auferamus operculum sua sponte extrahatur, et tibiae permutet, haec fiet. Subjiciatur sub glossocomis regula

1) Corrupt, redundant.

aequalis tubo ( $\gamma\theta$ ) et ipsi parallela ( $\mu^4\mu^5$ ), in qua infigantur spatulae corneae robustae, et inflexae, quarum una est ( $\mu^6$ ), posita ad glossocomum ( $\gamma\delta$ ): ab extremo autem ipsius nervus alligatus referatur circa extremum ( $\theta$ ), ita ut operculo intus impulso nervus extendatur. Itaque si deducentes extremum cubituli ( $\mu^2$ ) operculum in partem anteriorem impellamus, nervus attrahet spatulam, ut inflexionem ipsius vi erigat. quando autem dimittamus, rursus spatula in pristinum locum restituta, inflexaque oris operculum extrahet, adeo ut foramen permittatur. His igitur in unoquoque glossocomo constitutis, quando volumus aliquas tibiarius sonare, digitis deducemus cubitulos, qui sunt circa ipsas: et quando volumus non amplius sonare digitas elevabimus, et tunc cessabunt attractis operculis. Aqua vero quae est in arula ideo injicitur, ut aer superabundans in furno, qui scilicet ex modiollo impulsus aquam elevat, contineatur, tibiisque sonantibus suppeditetur. At embolus ( $\rho\sigma$ ) sursum impulsus, ut dictum est, aerem qui in modiollo continetur in furnum exprimit: deductus vero aperit platysmation existens in parvo modiollo, per quod modiolus aere extrinsecus impletur, ut rursus embolus in partem superiorem impulsus ipsum in furnum exprimat. Melius autem est et regulam ( $\tau\epsilon$ ) circa clavum moveri ad ( $\alpha$ ) circa fibulam unam existentem in fundo emboli, per quam oportebit clavum impelli, ut embolus non convertatur, sed rectus impellatur sursum, et deducatur.

*(New English Translation of the same).*

The construction of the Hydraulic Organ. Let there be a bronze altar-vessel ( $\alpha\beta\gamma\delta$ ), in which let there be water. And in the water let a hollow hemisphere be inverted, such hemisphere being called the "oven" ( $\epsilon\zeta\eta\theta$ ), this giving at its base a free underflow for the water. From the top of the "oven" and opening out of it let two conduit-tubes be carried up above the altar-vessel; one ( $\tau\kappa\lambda\mu$ ) bent down outside the altar-vessel, and opening into the cylinder ( $\nu\xi\omicron\pi$ ), which has its mouth downwards and its inner surface finished off to take a piston-bucket. And to this cylinder let the piston-bucket ( $\rho\sigma$ ) be fitted, so that the air cannot escape. And to the piston-bucket let there be attached the piston-rod ( $\tau\epsilon$ ), extremely strong. And to this fitting let there be attached a cross-lever ( $\nu\phi$ ), moving on the pin shewn at ( $\nu$ ). And let this rod be pivoted fulcrum-wise on the firmly fixed upright ( $\psi\chi$ ). On to the base of the [inverted] cylinder ( $\nu\xi\omicron\pi$ ), let another small [valve-] box ( $\omega$ ) be placed, having free communication with the cylinder, but closed in at top save for a hole through which the air may enter the cylinder. Then under this hole let there be a small disc blocking it, and supported by knobbed pins passing through pin-boles, so as to keep it from getting out of place; such disc being called a valve-plate. And from the point ( $\zeta$ ) in the "oven" let another conduit-tube ( $\varsigma\zeta$ ) be carried, opening into yet another cross-tube or cross-channel ( $\gamma\theta$ ); on which are placed the speaking-pipes ( $\alpha$ ), opening into it, and having at their foot certain groove-boxes communicating with them of which the open entrances are shewn at ( $\beta$ ). And let the sliders having perforations in them be passed into the said entrances, so that when they are pushed home the perforations in them correspond with the open feet of the speaking-pipes, and when they are drawn back the same traverse and block the speaking-pipes. If now the cross-lever be depressed at its end ( $\phi$ ), the piston-bucket ( $\rho\sigma$ ) will in its ascent expel the air which is in the cylinder ( $\nu\xi\omicron\pi$ ), and such air will shut the hole in the valve-box ( $\omega$ ) by means of the aforesaid plate-valve, and will pass through the conduit-tube ( $\mu\lambda\kappa\tau$ ) into the "oven". And from the "oven" the air will pass through the conduit-tube ( $\varsigma\zeta$ ) into the cross-channel ( $\gamma\theta$ ). And from the cross-channel the air will pass into the speaking-pipes, whenever the perforations in the sliders correspond with the open feet of the

speaking-pipes; that is to say when all or some of the sliders are pushed home. Now in order that when we wish some of the pipes to speak the apertures belonging to them may be opened, and that when we wish them to cease speaking the same may be shut off, we shall deal with them as follows. Let one ( $\gamma\delta$ ) of the groove-boxes be supposed to be isolated, of which let ( $\delta$ ) be the entrance; and let ( $\epsilon$ ) be the speaking-pipe communicating with the groove-box; and let there be the slider ( $\zeta\zeta$ ) fitted to it, having the hole ( $\eta$ ) overlapping [not corresponding with] the speaking-pipe ( $\epsilon$ ). And let there be also a three-limbed elbow-key ( $\zeta\theta\mu^1\mu^2$ ), of which let the limb ( $\zeta\theta$ ) be attached to the slider ( $\zeta\zeta$ ), such elbow-key to move at ( $\theta\mu^1$ ) on the pivot ( $\mu^2$ ). If then with the hand we depress the ( $\mu^2$ ) end of the elbow-key towards the groove-entrance ( $\delta$ ), we shall push the slider inwards, so that when it reaches the far end then the perforation in it tallies with the speaking-pipe. In order on the other hand that when we take away the hand the slider may automatically be drawn out and overlap the speaking-pipe, let the following be done. Lower than the groove-boxes let there be a rod ( $\mu^4\mu^5$ ), on a level with and parallel to the cross-channel ( $\gamma\delta$ ). And in this let there be fixed stout slips of horn, set up aslant; of which one ( $\mu^6$ ) is shown opposite the groove ( $\delta\gamma$ ). And passing from the top of the slip of horn let a gut-string tied thereto be attached to the end ( $\theta$ ) [of the elbow-key], so that when the slider is pushed backwards the gut-string will be stretched taut. If then, depressing the end ( $\mu^2$ ) of the elbow-key, we push the slider home, the gut-string will draw with it the slip of horn, so that it will be forcibly straightened. But when we let go, the slip of horn returning to its former inclination draws the slider out from the groove, so that the perforation is brought to the overlap. These arrangements then being made at each groove, when we wish some of the pipes to speak, we shall depress with the fingers the elbow-keys belonging to each. But when we no longer wish them to speak, we shall lift up the fingers, and then the sliders being drawn out the pipes will cease to speak. *But as to the altar-vessel, water is poured into it so that the super-abundant air in the "oven" — I mean the air which is forced out of the cylinder and makes the water rise — may be retained there and cause the pipes to have always the power of speaking.* The piston-bucket ( $\rho\sigma$ ), when it is raised, as has been said, forces the air in the cylinder into the "oven". And when it is let down it opens the valve in the valve-box, through which the cylinder is filled with air from outside; so that the piston-bucket rising again presses the air into the "oven". It is better also that the piston-rod should work by a pin-movement at ( $\tau$ ), there being at the bottom of the piston-rod a loop, through which the pin must pass in order that the piston-rod may not go athwart, but may rise and fall in a straight line.

[C. M.]

## Appendix B.

*Extract from the "De Architectura" of M. Vitruvius Pollio in so far as it relates to the Hydraulic Organ; following the 1899 Teubner edition.*

See A. D. 70 in text.

De hydraulis autem quas habeant ratiocinationes quam brevissime proximeque attingere potero et scriptura consequi, non praetermittam. de materia compacta basi, arca in ea ex aere fabricata collocatur. supra basim eriguntur regulae dextra ac sinistra scalari forma compactae, quibus includuntur aerei modioli, fundulis ambulatilibus ex torno subtiliter subactis habentibus fixos in medio ferreos ancones et verticulis cum vectibus conjunctos, pellibusque lanatis involutis. item in summa planitia foramina circiter digitorum ternum. quibus foraminibus proxime in verticulis collocati aerei delphini pendentia habent catenis cymbala ex ore infra foramina modiolorum calata. intra arcam, quo loci aqua sustinetur, inest pnigeus uti infundibulum inversum, quem subter taxilli alti circiter digitorum ternum suppositi, librant spatium imum inter labra pnigeos et arcae fundum. supra autem cerviculam ejus coagmentata arcula sustinet caput machinae, quae graece *καρὸν μοσχίδος* appellatur. in cujus longitudine canales, si tetrachordos est, fiunt quattuor. si hexachordos, sex, si octachordos, octo. singulis autem canalibus singula epitonias sunt inclusa, manubris ferreis collocatis. quae manubria cum torquentur, ex arca patefaciunt nares in canales. ex canalibus autem canon habet ordinata in transverso foramina respondentia naribus quae sunt in tabula summa, quae tabula graece *τίναξ* dicitur. inter tabulam et canona regulae sunt interpositae ad eundem modum foratae et oleo subactae ut facilius impellantur et rursus introrsus reducuntur, quae obturant ea foramina plinthisque appellantur. quarum itus et reditus alias obturat alias aperit terebrationes haec regulae habent ferrea choragia fixa et juncta cum pinnis, quarum pinnarum tactus motiones efficit regularum continenter. supra tabulae foramina, quae ex canalibus habent egressum spiritus, sunt anuli adglutinati, quibus lingulae omnium includuntur organorum. modioli autem fistulae sunt continentes conjunctae pnigeos cervicibus pertinentesque ad nares quae sunt in arcula. in quibus asses sunt ex torno subacti et ibi collocati, qui cum recepit arcula animam, spiritum non patientur obturantes foramina rursus redire. ita cum vectes extolluntur, ancones deducunt fundos modiolorum ad imum delphinique qui sunt in verticulis inclusi, cantantes in eos cymbala, aere implent spatia modiolorum, atque ancones extollentes fundos intra modiolos vehementi pulsus crebritate et obturantes foramina cymbalis superiora, aera qui est ibi inclusus pressionibus coactam in fistulas cogunt, per quas in pnigea concurrunt et per ejus cervices in arculam. motione vero vectum vehementiore spiritus frequens compressus epitoniorum aperturis influit et replet anima canales. itaque cum pinnae manibus tactae propellant et redeunt continenter regulas alternis obturando foramina alternis aperiundo, e musicis artibus multiplicibus modulorum varietatibus sonantes excitant voces.

Quantum potui niti niti non obscura res per scripturam dilucide pronuntiaretur contendit, sed haec non est facilis ratio neque omnibus expedita ad intellegendum praeter eos qui in his generibus habent exercitationem. quodsi qui parum intellexerit ex scriptis, cum ipsam rem cognoscet profecto inveniet curiose et subtiliter omnia ordinata.

*(New English Translation of the same).*

I will not omit now, as briefly and closely as I am able, to treat and express in writing the principles of the hydraulic organ. A pediment having been constructed



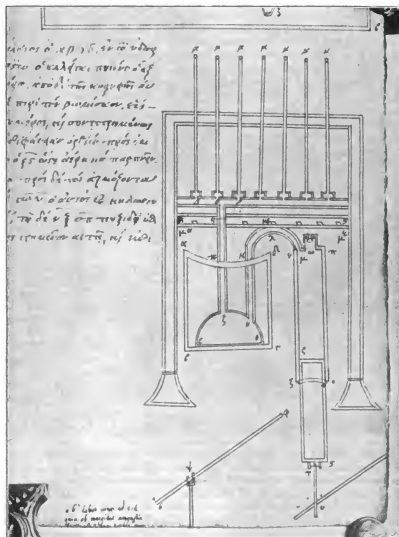
of timber, a cistern made of bronze is placed thereon. On the pediment to right and left are fixed two cheeks, step-wise, in which are lodged bronze cylinders with travelling piston-buckets well turned from the lathe; such piston-buckets having iron knob-rods attached to their centres, connected by turning-joints with levers, and unshorn sheep-skin being wrapped round. Also at the upper surface of the same are holes of about three digits. Placed near these holes on a balance-action, bronze dolphins have hanging by chains from their mouths bronze saucers lying below the said holes in the cylinders. Within the cistern, in which stands water, is a pnieus or inverted funnel; under which again small blocks about three digits high are placed, so as to make a clear space between the lower rim of the funnel and the bottom of the cistern. Over the neck of the funnel is fitted tightly the small reservoir [wind-chest] which supports the crown of the apparatus called in Greek *καρὼν μουσικὸς* [music-regulator or "sound-board"]. In the length of the *καρὼν* are channels; if it is tetrachordic [for four ranks of pipes] 4, if hexachordic 6, if octachordic 8. In each channel is a stopple, with an iron handle attached. When these handles are turned, they open orifices from the wind-chamber into the channels. The *καρὼν* has also transversely arranged holes leading out of the channels, and tallying with orifices in the upper board called in Greek *πίναξ*. Between the upper board and the *καρὼν* are interposed flat rulers, perforated to correspond, and rubbed with oil so that they may be easily pushed and again drawn in; these close the aforesaid holes, and are called *plintha*. Their going and returning, one way closes, and the other way opens, the borings. These rulers have iron connections attached to them which conduct to the keys; and the touching of the keys causes the rulers to move continuously. Into the holes in the upper-board, where the air from the channels has egress, ring-sockets are fastened, and the feet of all the speaking-pipes stand therein. Now from the cylinders proceed conduit-tubes connected with the neck of the funnel, and communicating with the wind-chest orifice; while in the said tubes are well-turned lids [valves], which, when the wind-chest has received its wind, will stop the open ends and prevent the return of the air. So when the levers are raised, the knob-rods draw down the travelling-bottoms of the cylinders to the lowest point, and the dolphins on the balance-action, letting the saucers go loose into the cylinders, fill them with air; while on the other hand, when the knob-rods lift the travelling-bottoms within the cylinders with a strong frequency of stroke, and at the same time stop the holes above the saucers, they force the air there enclosed driven by the pressures into the conduit-tubes; through which the said air passes into the funnel, and through its neck into the wind-chest. With a continued vigorous movement of the levers, the air again and again compressed flows into the openings left by the stopples and fills the channels with wind. So when the keys touched by the hands continuously push and draw the rulers, alternately stopping and opening the holes, they by musical arts call forth resounding tones with numerous varieties of melodies.

According to my best endeavours I have striven that an obscure matter should be set out clearly in writing; but the principle is not easy, nor does it lend itself to be generally grasped, except by those who have some practice in things of this kind. But if anyone has insufficiently understood the matter from what is written, he will decidedly find when he makes acquaintance with the article itself that all things are curiously and ingeniously arranged.

[C. M.]

## Appendix C.

*Photographic facsimile of Traditional Diagram illustrating the Hero Hydraulic Organ, taken direct from folio 10 of British Museum Harleian MS. no. 5589, assigned to XVI century A. D. See A. D. 1560, clause "b" in text, and Appendix A.*

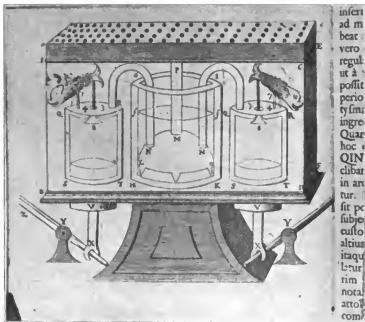


## Appendix D.

*Extract from "De Poematum Cantu et Viribus Rhythmi", (Isaac Vossius, Oxford, 1673), pages 98—106, being the portion relating to the Hydraulic Organ.*

See A. D. 1673 in text.

Sed nimis profecto simus longi, si insectantium veterem et hodiernam laudantium musicam singula expendamus argumenta. Unum tamen hoc adfirmare non vereor, vel solas antiquorum tibus universae hujus seculi instrumentariae suppellectili; praeferendas esse quam longissime. Si solas exceperis organicas fistulas quae in templis vulgo nsurpantur, vix ullas invenias alias quae tibiaturum dignae sint vocabulo. Et tamen illa ipsa quae usque adeo hodie placent organa, nequaquam cum antiquis comparari possunt hydraulica. Hodierni quippe organarii, si more antiquo loqui velimus, vere non sunt organarii, sed ascaulae seu utricularii, quomodo ab antiquis dicebantur illi, qui utribus, follibus aut manticis ventum tibiis adspirabant, quemadmodum hodie sit



in templis. Ridiculi enim sunt qui haec vocabula de iis accipiunt mendicis, quales vulgo cum cornamusa, ut loquuntur, per plateas discurrent, et non distinctos, sed continuos et inamatos prorsus cubito excutunt sonos. Ascaulae seu utricularii veterum, nihil omnino discrepant ab hodiernis organariis. Sed vero antiquis organarii dicebantur soli hydraulae, sic dicti ab organo vase aereo arae instar rotundae fabrefacto, à quo ventus beneficio aquae incumbens expressus magno impetu et tamen aequaliter ad tibus adfluebat. Cum vero horum artificium ab antiquis praecipue commendetur, non defuere complures eruditi et ingeniosi viri, qui usum hujus instrumenti revocare et seculo reddere fuerint conati; sed quod nemo eorum assecutus sit mentem Heronis et

multo minus Vitruvii, qui utriusque eorum fabricam nobis reliquere, mirum videri non debet, si votum hoc non omnino ex animo ipsis successerit. Præcipue in eo lapsi sunt, quod existimarint spiritum transeuntem per aquas easdem agitare, et exinde crispum et tremulum factum tibias subingredi, et suaviore auribus affundere sonos. Aliam institere rationem qui hydraulicum organum construxere in viridario Estensi Tiburtino, quod describit Bapt. Porta in *Spiritibus*. Danielis Barbari hydraulicum merito ab omnibus exploditur. Qui hac nostra ætate Vitruviani organi constructionem scriptis suis musicis inseruere, illi dum veterum inventa insectantur, documento esse possint, quam sit solemne hominibus damnare et contemnere quicquid ipsi non intelligunt. Sed operæpretium fuerit organi hujus constructionem appingere, quæ et Heronis et Vitruvii verbis ex æquo propemodum conveniat.

Fiat basis lignea ABCDEF, et in ea constituitur ara rotunda GHJK ex ære fabricata et torno fideliter expolita. Fiat quoque clibanus seu hemisphaerium æreum LMNO quam exactissime huic adaptatum. Sit vero in medio perforatus hic clibanus, et insertum habeat tubum et ipsum æreum et utrinque apertum MP. Habeat quoque clibanus alterum foramen, cui insertus sit siphon NIQ cujus nares pertingunt ad modiolum æreum QRST. Siphon hic habeat assarium seu platysmation ad N. Modiolo vero QRST aptetur embolus V cui affixa sit regula firmiter admodum compacta VX, ita ut à vecte XYZ embolus V commode moveri possit. Modiolus autem QRST habeat in superiori superficie aliud foramen 3, 4, cum platysmatio per quod aer ingredi possit. Iste vero ingreditur cum vectis XYZ in Z attollitur. Quando vero idem deprimitur, platysmation hoc clauditur, et ingressus aer per siphonem QIN, aperto platysmatio ad N, exprimitur in clibanum LMNO, unde per tubum MP influit in arcam AaCcEe, cujus afflatu tibias animantur. Clibano vero LMNO, quamvis magni sit ponderis, veluti aeneo, quo tamen fortius subjectum premat aerem et fidelius ne effluat custodiat, superfunditur aqua, puta ad ff, vel altius si fortiores velimus efficere sonos. Fiet itaque ex continua vectis agitatione, ut attollatur tandem clibanus LMNO, immoto interim perstante tubo MP, et siphone NIQ, et notandum simulac vehementia ingressi spiritus attollitur clibanus, tum quoque æqualem fieri compressionem aeris qui in arca continetur. Licet enim effluente per tibias aere clibanus descendat, idemque rursus agitatione vectis attollatur, quamdiu tamen clibanus suspensus et à fundo separatus manet, tandiu propter æqualitatem prementis ponderis, æqualis etiam manet inclusi aeris constipatio, ipsaque clibani et superfusae aquae inconstans et mobilis altitudo efficit æqualitatem flatus, quo tibias aspirantur. Verum nequis existimet hanc descriptionem parum convenire cum sensu Vitruvii, verba ejus ad fidem veterum exemplarium expressa exhibebimus, additis duntaxat ad faciliorem intellectum iis, quæ ad declarandum schema pertinent literis, lingua videlicet mathematicorum. Sic itaque ille;

«De materie [id est ligno] compacte basi ABCDEF, ara GHJK in ea ex ære fabricata collocatur. Supra basin eriguntur regulæ dextra ac sinistra scalari forma compactæ, quibus includuntur aerei modiolus QRST, fudis ambulatilibus, [id est embolis V] ex torno subtiliter subactis, habentibus fixos in medio ferreos ancones VX et verticulis V cum vectibus YZ conjunctione, pellibusque lanatis incontinentes. [ut nempe sine stropilio moveantur]. Item in summe planitie QR foramina circiter digitorum tertium 3, 4, quibus foraminibus proximè in verticulis 4, 7, collocati aerei delphini, pendentes behantes catenis cymbalia ex ære 8 in foramine modiolorum chalanta. Intra aram GHJK, quo loco aqua sustinetur, inest paigena, uti infundibulum luvorum LMNO, quem subter taxilli est circiter digitorum tertium suppositi librati spatium imum, ima inter labra paigene et arae fundum. Supra autem cerviculam ejus MP, coagmentata arcula AaCcEe sustinet ceptum machine quæ Græcè *κέρως ποσειδῶνος* dicitur. [Interjectis deinceps illis quæ pertinent ad structuram annulorum, epitenulorum, plumbidum seu glossecomorum, ita redituque suo aperientium vel obturantium organi spiracula, aliisque satis sua sponte manifestis, hæc postmodum subiungit.] «E modiolis autem QRST, fistulae RGN et QIN sunt continenter conjunctæ pulgrees cervici pertingentesque ad nares, quæ sunt in quibus aëres sunt [platysmatia nempe ad N] ex torno subacti et ibi collocati, qui, cum recipit arcua animam, obturant foramine ad N, spiritum non patientem rursus redire. Ita cum vectes XZ extolluntur, ancones VX deducunt fundos modiolorum, [id est embolos V] ad imum. Delphinique qui sunt in verticulis 4, 7, inclusi, chalanta in os 3, 4, cymbalia 8, reimplent spatia modiolorum. Atque ancones VX extolentes fundos, [sive

embolos V,] intra modulos QRST vehementi pulens crebritate; et obtutantes foramina 3, 4, cymbalis 8 superiori, aëra qui est ibi clausus pressioibus coactum in fistulas QIN et RGN cogit, per quas in puiga LMNO concurrit, et per ejus cervices MP, in arcam AaCcEe. &c.

Satis ex his videre est quam exacte Heron et Vitruvius conveniant, utpote qui in nullo discrepent, nisi quod Vitruvius clibano taxillos, et summas modioli superficiei delphinium ponderis formam addiderit, quorum tamen postremum tuto abesse possit, cum ad ornatum potius quam necessitatem faciat. Taxilli vero licet nonnihil utilitatis habeant in eo, ut recta et aequabiliter moveatur clibanus, attamen nihil operi deerit, etiamsi illi absint, dummodo recte se habeat clibanus seu haemisphaerium.

Regulas quas dicit dextra ac sinistri scalari forma compactas fuisse, quibus includantur aerei modioli, hic non expressimus, ne una figura aliam obscuraret, sed satis quilibet possit concipere intelligi tigna seu ferramenta à B, D, et F oblique et gradatim versus P surgentia, ut nempe iis contineantur et ipsa ara, et praecipue duo aerei modioli, qui quod multum patiantur, quando vectes deprimuntur, ideo firmissimis et proculdubio ferreis erant constringendi vinculis.

Praecipuus vero hujus organi labor in eo consistit, ut arae et modio aero secundum interiorum superficiem ita exacte respondeant clibanus, fistulae et embolus, ne vel minimum aëris possit effluere. Hoc quidem difficile, sed tamen crebro olim factitatum fuisse, et praesertim ab Aegyptiis artificibus, satis docet cum alia veterum instrumenta, tum praecipue siphones illi quibus incedia dirigebantur; necnon et *ἀσποτόρος* balista, quae solo aëris impulsu aliquot centenum pondo lapides quam longissime emittebat, cujus accuratam descriptionem, cum multis aliis antiquorum machinis bellicis huic seculo ignotis alibi, si deus vitam et valetudinem dederit, exhibebimus.

Porro siquis istiusmodi hydraulicum construi sibi curaverit, vix dubitandum quin longe id praestantius sit futurum, quam quae utrum aut folium beneficio vulgo animantur organa. quae non inaequalem tantum, sed et imbecille edunt flatum, cum illa quae beneficio aquae inspirantur, non aequabilem tantum, sed et adeo robustum et sonorum efficere possint sonum, ut longius quam vel tuba vel buccina, et ad aliquot etiam passuum exaudiri possint millia, praesertim si ad sensum Vitruvii plures fiant modioli.

Risum vero dignum est id quod nonnulli prodidere, veterum organa sex vel octo tantum instructa fuisse tibiis. Mentitus scilicet est Tertullianus lib. de anima: "Specta portentosam Archimedis [Ctesibii rectius dixisset] munificentiam: organum Hydraulicum dico, tot membra, tot partes, tot compagines, tot itinera vocum, tot compendia sonorum, tot commercia modorum, tot acies tibiatarum, et una moles erunt omnia. Spiritus ille qui de tormento aquae anhelat, per partes administratur, substantia solidus, opera divisus". Sed et Claudianus;

"Vel qui magna levi detrudens marmura tacta  
Innumeras voces segetis modulatur ahenae;  
Intonat erranti digito, penitusque trabali  
Vecte laborantes in carmina concitat undas".

Quamdiu Romanum stetit imperium tamdiu hydraulicorum constitit ratio. Qui in Italia succedere barbari, quamvis et ipsi similia construere fuerint conati, frustra tamen laborare; ut mirum non sit anonymum aliquem inficeti isti seculi scriptorem asum fuisse affirmare, organa illa quae foliis impelluntur, parum tantum quid concedere hydraulicorum praestantiae. Cessasse eorum usum tempore Cassiodori, satis adparet ex iis quae scribit ad Psalmum centesimum et quinquagesimum, ubi nulla facta mentione hydraulicorum, laudat ea qualia passim vulgo construuntur. "Organum itaque est quasi turris diversis fistulis fabricata, quibus flatu folium vox copiosissima destinatur, et ut eam modulatio decora componat, linguis quibusdam ligueis ab interiore constructur, quas disciplinabiter magistrorum digiti reprimentes grandisonam

efficient et suavissimam cantilenam". Qui hos folles cum organis antiquorum, et locum hunc Cassiodori cum verbis Tertulliani contulerit, utique dubitare non poterit, quin quanto melior Cassiodoro scriptor fuerit Tertullianus, tanto etiam praestantiora coriaceis quibusvis organis fuisse veterum hydraulica. Apud Graecos horum rationem diutius conservatam fuisse cum aliunde tum ex eo quoque colligi potest, quod in Annalibus Francisci cujusdam Anonymi anno DCCCXXVI dicatur Georgius, seu potius Gregorius quidam Venetus Ludovico Pio Aquisgrani organum construxisse hydraulicum, idque ad morem Graecorum, ut Aimoinus et alii ejusdem seculi scriptores indicant, quamvis illi conatus hujus Gregorii laudasse contenti, nihil omnino de operis successu addiderint. Ut ut sit, non possum satis mirari, quod et Keplerus, et plerique fere alii, qui hac nostra aetate musicam tradidere, non dubitant affirmare, organarios antiquos nihilo meliores fuisse hodiernis utriculariis, iis nempe mendicabulis, qui cum cornamusa, ut vulgo loquuntur, stipis colligendae gratia in triviis passim vagantur. Profecto nostri seculi organarii, ut paulo ante monuimus, veri sunt utricularii seu ascaulae.

(German Translation of the same, Berlin, F. Nicolai, 1759).

Aber ich müsste viel zu weitläufig werden, wenn ich alle Beweisgründe derer, die die alte Musik tadeln und die heutige erheben, nach der Reihe erwägen wollte. Diess eine scheue ich mich nicht zu sagen, dass auch nur die *Flüten der Alten* dem ganzen Vorrathe von musicalischen Instrumenten in der itzigen Welt weit vorzuziehen gewesen. Wenn man alleine die in den Kirchen gewöhnlichen Orgelpfeifen ausnimmt, so findet man sonst kaum etwas, das des Namens einer Flöte würdig wäre. Und doch selbst die Orgeln, die heutiges Tages solches Lob haben, können keineswegs mit den alten Wasserorgeln in Vergleichung gebracht werden. Denn die heutigen Orgelspieler sind, wenn wir die Sprache der Alten reden wollen, nicht wirkliche Organarii, sondern Ascaulae oder Utricularii wie vor Alters die hiessen, die aus Schläuchen oder Blasebälgen einen Wind in die Pfeifen brachten, so wie es itzo in den Kirchen geschieht. Denn die sind lächerlich dran, die diese Namen von Bettlern verstehen, dergleichen mit dem Dndelsack oder Pfeiffenbock auf den Strassen umhergehen, und keine künstlich unterschiedene, sondern in einem fortschreyende unangenehme Töne mit dem Ellbogen herauspressen. Ein *ἀσκαύλης* oder Utricularius in der alten Welt war nichts anders, als was heutiges Tages ein *Organiste* ist. Mit dem Namen eines Organarii wurden damals alleine die benennet, die die Wasserorgel spielten, und besonders *ὑδαῖλαι* hiessen, von einem metallenen Instrumente, das wie ein runder Altar gebauet war, und aus welchem der Wind, vermittelt des Druckes des Wassers, mit grosser, jedoch immer mit gleicher Macht, zu den Pfeifen getrieben wurde. Da die Kunst dieser Organarien von den Alten so besonders gerühmet worden, so hat es nicht an gelehrten und sinnreichen Männern gefehlet, die den Gebrauch dieses Instruments herstellen und unserer Welt wiedergeben wollen: Aber weil keiner von ihnen den Sinn des *Hero*, und noch weniger des *Vitruvius*, welche beyde den Bau dieses Werkzeuges beschrieben haben, erreicht hat, so darf es uns nicht wundern, wenn dieser Wunsch niemanden gelungen ist. Sie haben sich sonderlich darinn geirret, dass sie geglaubt, der Wind gehe durchs Wasser, und setze das in Bewegung; dadurch bekomme er ein Zittern, und dringe alsdenn so in die Flöten, wodurch die Töne annehmlicher in die Ohren fielen. Einen andern Weg sind die gegangen, die eine Wasserorgel in dem estensischen Garten bey Tivoli gebauet, welche *Baptista Porta* in seinem Werke de *Spiritibus* beschreibet. Des *Daniel Barbarus* Wasserorgel aber wird billig von allen verworfen. Die, so zu unserer Zeit den Bau der

*Vitruvianischen* Orgel in ihren musicalischen Büchern mit abgehandelt haben, können, bey ihrem Tadel der alten Erfindungen, einen Beweis darstellen, wie sehr es bey den Menschen Mode sey, das, was sie nicht verstehen, zu verwerfen und zu verachten. Aber es wird der Mühe werth seyn, den Bau einer solchen Orgel in einer Abzeichnung vorzustellen, so, dass sie mit der Beschreibung des *Hero* so wohl, als des *Vitruvius*, bey nahe völlig zusammenstimme. [Siehe die Figur im lateinischen Texte.]

Man machet ein hölzernes grosses Gestelle, **A B C D E F** (s. Fig. III), in demselben wird ein weiter metallener Cylinder, der wohl geglättet ist, **G H I K**, aufgerichtet. Man machet auch eine metallene halbe Kugel, **L M N O**, die genau in demselben passet. Diese Halbkugel hat in der Mitte eine Oeffnung, in derselben steckt eine metallene, an beyden Enden offene, gerade Röhre, **M P**. Die Halbkugel hat noch eine andere Oeffnung, in welcher eine gekrümmte Röhre **N I Q** steckt, deren oberes Ende in einen engern und kleinern Cylinder von Metall, **Q R S T**, hineingeht. Diese gekrümmte Röhre muss ein Ventil an dem untern Ende **N** haben. An dem kleinern Cylinder **Q R S T** muss ein Stempel **V** seyn, an welchem ein starker Stiel **V X** angemacht ist, so, dass von einem Hebehaum **X Y Z** der Stempel **V** hequm bewegt werden kann. Der kleinere Cylinder **Q R S T** muss an seiner obern Fläche noch ein Loch haben, 3, 4, mit einem Ventil, durch welches die Luft hineingehen kann; und diese geht hinein, wenn der Hebehaum **X Y Z** an dem Ende **Z** in die Höhe gehoben wird. Wenn er aber niedergedrückt wird, so schliesst sich dieses Ventil zu, und die hineingegangene Luft durch die gekrümmte Röhre **Q I N**, indem sich das Ventil bey **N** eröffnet, wird in die Halbkugel **L M N O** getrieben, von dannen sie durch die gerade Röhre **M P** in den Kasten **A a C c E e** dringet; und durch deren Hauchen werden die Pfeiffen belebet. Ueber die Halbkugel **L M N O**, oh sie gleich an sich schon sehr schwer ist, weil sie von Metall ist, wird Wasser gegossen, etwa his an **f f**, oder noch höher, wenn wir den Tönen eine grössere Stärke geben wollen; damit die Halbkugel die unter ihr seyende Luft stärker drücke, und desto sicherer in sich halte und sie nicht heraus lasse. Aus der beständigen Bewegung des Hebehaumes erfolget also, dass sich die Halbkugel **L M N O** erhebet, da indessen die gerade Röhre **M P**, und die gekrümmte Röhre **N I Q** feste stehen bleibt; und man hat zu bemerken, dass, sobald durch die Gewalt der hineingedrungenen Luft die Halbkugel erhoben wird, alsdenn auch eine gleiche Zusammendrückung der in dem Kasten befindlichen Luft erfolget. Denn ohgleich die Halbkugel sich senket, wenn die Luft aus den Pfeiffen fährt, und eben dieselbe sich durch Bewegung des Hebehaumes erhebet, so hleibet doch, so lange die Halbkugel erhoben und vom Grunde abgesondert sich hält, eben so lange auch die Pressung der eingeschlossenen Luft in einer Gleichheit, wegen der Gleichheit der drückenden Last, und die bewegliche Höhe der Halbkugel und des drüher gegossenen Wassers verursacht eine Gleichheit des Windes, der in die Pfeiffen hläset.

Damit aber niemand meyne, als oh diese Beschreibung mit dem Sinne des *Vitruvius* nicht zusammenstimme, so will ich seine Worte, wie sie in den alten guten Exemplaren stehen, anführen, und nur die Buchstaben, die zum Risse gehören, bessern Verständnisses wegen, hinzusetzen: Denn diese sind die Sprache der Mathematiker. Er spricht demnach so:

Wenn man aus Holz ein Gestelle zusammengefüget, **A B C D E F**, so wird ein weiter, von Metall geschmiedeter Cylinder, **G H I K**, hineingesetzt. Auf dem Fussgestelle werden Stäbe zur Rechten und Linken aufgerichtet, die nach Treppenart gelegt sind; und in diese werden die kleinern Cylinder, **Q R S T**, eingeschlossen, welche Böden haben, die sich bewegen lassen, das ist, Stempel **V**, und welche sehr fein geglättet sind. In der Mitte haben diese Böden eiserne, unten mit einer Kerbe ver-

sehene Stiele, **VX**, die mittelst der Wirbel **Y** mit den Hebehäuten, **XYZ**, zusammenhängen, und die mit wolligen Fellen umwickelt sind [damit sie nämlich ohne Geräusche bewegt werden können]. Ferner auf der obern Fläche dieser kleinern Cylinder, **QR**, sind Löcher ohngefähr drey Finger breit, 3, 4, neben welchen Löchern auf Stielen mit einem Wirbel oben, 4, 7, metallene Delphine stehen, die an Ketten hangende metallene Glocken, 8, in die Löcher der Cylinder herablassen. Innerhalb dem weiten Cylinder, **GHIK**, wo das Wasser steht, ist eine Halbkugel wie ein umgekehrter Trichter, **LMNO**, unter welchem kleine Stützen, die ohngefähr drey Querfinger hoch sind, angebracht worden, die den untern Raum zwischen dem untern Rande der Halbkugel und dem Boden des weiten Cylinders in der Schwebe halten können. Oberhalb dem Halse desselben, **MP**, ist eine wohlzusammengefügte Lade, **Aa Cc Ee**, die das Hauptwerk trägt, welches griechisch *καρὸν ποσειδὸς* genennet wird. [Nachdem er hierauf von der Einrichtung der Ringe, der Schrauben, der Register, die mit ihrem Einschnbe oder Aufzuge die Luftgänge der Orgel entweder eröffnen oder verstopfen, und von andern an sich schon bekannten Dingen geredet hat; so fährt er folgender massen fort:] Aus den kleinern Cylindern, **QRST**, sind Röhren, **RGN** und **QIN**, die mit der Höhe der Halbkugel genau zusammenhängen und in einem fortgehen bis an die Oeffnungen im kleinern Cylinder: Es sind Deckelchen [Ventile hey **N**] an denselben sorgfältig gedreht und geglättet, die, wenn Luft in den Cylinder gebracht ist, die Oeffnungen bey **N** zuschliessen, damit die Luft nicht wieder rückwärts gehe. Wenn also die Hebehäute, **XZ**, in die Höhe gehoben werden, so ziehen die Stiele, **VX**, die Böden der kleinern Cylinder [das ist, die Stempel **V**] niederwärts, und die Delphine, die an den Wirbeln, 4, 7, befestigt sind, lassen in das Loch, 3, 4, die Glocke, 8, und erfüllen die Räume der kleinern Cylinder. Wenn die Stiele, **VX**, die Böden oder Stempel **V** innerhalb die Cylinder **QRST**, durch starke oft wiederhohlete Stösse, hinauf heben und die Löcher 3, 4, die über den Glocken 8 sind, zinstopfen, so treibet das die daselbst befindliche Luft durch eine Zusammenpressung in die Röhren **QIN** und **RGN**, durch welche sie in die Halbkugel **LMNO** zusammen kömmt, und sodann durch deren Hals **MP** in die Lade **Aa Cc Ee** gehet.

Hieraus erhellet zur Genüge, wie genau *Hero* und *Vitruvius* mit einander übereinstimmen; indem sie sonst in nichts von einander abgehen, als dass *Vitruvius* der Halbkugel Stützen zufüget, und oben auf den kleinen Cylinder die Gestalt eines Delphins, anstatt eines Gewichtes schlechtweg, hinzugethan hat: und der kann sicher wegleiben, weil er nur zum Zierrathe dienet, und nichts nothwendiges ist. Die kleinen Stützen haben zwar einigen Nutzen darinn, dass die Halbkugel gerade und gleichförmig bewegt werden kann; doch wird dem Werke nichts entgehen, wenn sie gleich auch weggelassen werden, wenn es nur sonst mit der Halbkugel seine Richtigkeit hat.

Die Stäbe, von denen er saget, dass sie zur rechten und linken Seite treppenförmig angefüget gewesen, und innerhalb welchen die metallenen Cylinder gestanden, haben wir hier im Risse nicht mit vorgestellt, damit nicht eine Figur die andre verdunkeln möchte. Es kann sich aber ein jeder leicht einbilden, dass hölzerne oder eiserne Stäbe dadurch verstanden werden, die von **B**, **D** und **F**, schief und Stufenweise gegen **P** hinauf gelegt gewesen; damit nämlich innerhalb denselben der weite Cylinder, und fürnehmlich die zwey metallenen kleinern Cylinder, feste stehen könnten: Denn weil diese letztere viele Gewalt litten, wenn diese Hebehäute niedergedrückt wurden, so mussten sie mit sehr starken, und sonder Zweifel eisernen, Banden befestiget werden.

Die vornehmste Arbeit bey dieser Orgel bestehet darinn, dass die metallenen Cylinder in ihrer innern Fläche, und die Halbkugel, die Röhren und die Stempel, der-



gestalt genau mit einander zusammenpassen, dass nicht die geringste Luft verlohren gehen kann. Diess ist zwar schwer: Aber, dass es doch häufig in der alten Welt, sonderlich von den Aegyptischen Künstlern, gemachet worden, bezeugen zur Genüge, so wie andre Werkzeuge der Alten, also insonderheit auch die Röhren, durch welche sie das Feuer löscheten; ingleichen auch die so genannte halista ἀγοστός, die, durch blosse Pressung der Luft, Steine von etlichen hundert Pfunden sehr weit werfen konnte, von welcher ich eine genaue Beschreibung, nebst vielen andern Kriegesmaschinen der Alten, die itzo ganz unbekannt sind, anderswo geben werde, wenn Gott Leben und Gesundheit verleiht.

Ferner, wenn sich jemand eine solche Wasserorgel bauen liesse, so wäre kein Zweifel, sie würde was viel vortreflicheres seyn, als die Orgeln sind, die durch Hülfe der Blasehülge belebet werden, und die nicht nur einen ungleichen, sondern auch schwachen, Wind haben: Da hingegen jene, die durch Hülfe des Wassers ihre Luft bekommen, nicht nur einen gleichen, sondern auch dergestalt starken klingenden Ton gehen, dass man sie weiter als eine Posaune, und auf einige tausend Schritte, gut hören kann; zumal wenn nach des *Vitruvius* Sinne mehrere Cylinder angebracht werden.

Das ist aber lächerlich, was einige vorgegeben, als ob die Orgeln der Alten nur mit sechs oder acht Pfeiffen versehen gewesen. *Tertullian* hat vielleicht die Unwahrheit geredet, wenn er in seinem Buche von der Seele spricht: *Besiehe das verwundernswürdige Werk, womit Archimedes [Ctesibius sollte es heissen] die Welt beschenkt hat; ich meyne die Wasserorgel, in welcher so viele Glieder, so viele Theile, so viele Zusammenfügungen, so viele Wege der Stimmen, so viele geschickte Mittel der Töne, so viele vereinigte Weisen derselben, so viele scharfklingende Flöten, sind; und doch ist das alles nur ein Werk: Der Wind, der aus der Pressung des Wassers aufsteigt, theilet sich in verschiedene ordentliche Dienste; in seinem Wesen ein ganzes, in der Wirkung unterschieden.* Oder auch *Claudian*, wenn er singet:

Der durch gelinden Griff so starken Schall ausstöszt.  
Und hundert Stimmen aus metallnen Röhren singet:  
Sein schneller Finger tönt: Durchs Hebelbalkens Druck  
Zwingt er die Wasser zu Liedern.

So lange das Römische Reich gestanden, hat es auch mit den Wasserorgeln eine gute Beschaffenheit gehaht. Die Barbarn, die in *Italien* darauf folgten, haben zwar versnchet, eben dergleichen anzulegen; aber ihre Arbeit war vergeblich. Daher ist es denn kein Wunder, wenn ein ungenannter Schriftsteller aus derselben finstern und ungeschickten Zeit das Herz hat zu versichern, dass die Orgeln, die durch Hülfe der Blasehülge gehen, an Vortreflichkeit nur sehr was wenigens von den Wasserorgeln unterschieden wären. Dass diese schon zu *Cassiodors* Zeiten nicht mehr in der Uebung gewesen, siehet man aus dem, was er über den hundert und funfzigsten Psalm schreibt, und wo er, ohne der Wasserorgeln zu gedenken, von den itzo gewöhnlichen diesen Lobspruch vorhringet: *Die Orgel ist wie ein Thurm, aus verschiedenen Pfeiffen, auf-erbauet, in welche, durch das Blasen der Bälge, eine starke Stimme gebracht wird: Und damit diese Stimmen zierlich singen möchten, sind gewisse hölzerne Zungen ineinander angefügt, die von den Fingern der Meister regelmäßig geöffnet werden, und alsdenn einen prächtigen und angenehmen Gesang verursachen.* Wer diese Bälge mit den Orgeln der Alten, und die Stelle des *Cassiodors* mit den Worten des *Tertullians* vergleicht, der wird keinesweges zweifeln, dass, so wie *Tertullian* ein weit besserer Schriftsteller, als *Cassiodor*, also auch die alten Wasserorgeln weit was vortreflicher, als alle Lederorgeln, gewesen. Dass diese Art von Orgeln hey den *Griechen* etwas länger beybehalten worden, kann, so wie aus andern Zeugnissen, also auch daraus ahgenommen werden, was in den Fränkischen Jahrbüchern eines Ungenannten erzählt

wird, dass im Jahre 826 ein Venetianer, Namens *Georgius* oder vielmehr *Gregorius*, dem Kaiser *Ludewig dem Frommen* zu Achen eine Wasserorgel gebanet, und zwar, wie *Aimoin* und andre Schriftsteller derselben Zeit dazu setzen, *nach Art der Griechen*: Jedoch sind sie zufrieden, dieses Unternehmen des *Gregorius* gelobet zu haben; sie sagen aber nicht, wie das Werk gerathen sey. Es mag damit stehen, wie es will; so kann ich mich doch nie genug wundern, dass auch ein *Kepler*, und fast die mehresten andern, die von der Musik der heutigen Zeit geschrieben, kein Bedenken haben zu versichern, die alten Orgelspieler wären nichts bessers gewesen, als unsre heutigen Sackpfeiffer, oder als die Bettler, die mit der so genannten *Cornomusa* auf den Strassen herumgehen, und Almosen sammeln. Gewiss, unsre heutigen Organisten sind, wie schon oben erinnert ist, die wahren *Ascaulæ* der Alten.

[English Translation of the same].

But I should run to too great length, if I went through each separate argument of those who blame the ancient and praise the modern music. I will only venture to say one thing, that the pipe-work alone of antiquity was far preferable to the whole instrumental apparatus of today. If one excepts the organ-pipes which we have in the churches, there is scarcely to be found now anything worthy even of the name of pipe-work. And even the organs at present so much commended cannot be compared with the old water-organs. The organ-players of today are in point of fact in ancient parlance, not *organarii*, but *ascaulæ* or *utricularii*; such being the names formerly given to those who supplied wind to speaking-pipes from leathern bellows, as now in the churches. For it is absurd to take those ancient names as meaning mere beggars who perambulate the streets with bag-pipes, and press out no discriminative, but rather persistent and harsh, sounds with their elbows. The *ascaulæ* and *utricularii* of the ancients were the organ-players of our own day. The only persons called *organarii* by the ancients were the hydraulists, so-called from an instrument made with a bronze vessel in the shape of a round altar, out of which the wind, forced by the action of water exerting a pressure, passed to the speaking-pipes, with much power yet withal with equableness. As the art of these performers was so much extolled by the ancients, there has been no lack of learned and ingenious men who have tried to reconstruct the instrument and bring back its use; but as none of these have grasped the meaning of Hero, still less of Vitruvius (the two authors who have left an account of the manufacture), it is not to be wondered at that they have failed. They have chiefly erred with the theory that the air passing through the water put it in commotion, and, gaining itself thereby a tremulousness and quivering before it reached the pipes, produced sounds sweeter than it otherwise would. Another theory was adopted by those who constructed a water-organ in the D'Este Gardens at Tivoli, as described by Baptista Porta in his "De Spiritualibus". As to Daniele Barbaro's water-organ, it has been justly repudiated by all. Those of our own day who have described the construction of the Vitruvian organ in their musical writings, are, in their animadversions on the inventions of the ancients, a standing example of how common it is for men to condemn and make light of that which they do not understand. But it will be worth while to make a drawing of this water-organ, conformably alike to Hero's and Vitruvius's words. [See Figure in Latin text.]

Let a wooden pediment be erected, ABCDEF, and on that construct a round altar-shaped vessel GHIK, made of bronze, well turned on the lathe. Make also in bronze an oven or dome LMNO, fitted carefully to the same. Let this dome have an opening in its centre [at top], into which is inserted a straight tube of bronze

MP, open at both ends. Let the dome have also another opening [in its upper part], into which is inserted a siphon-bent tube NIQ, whose other open end is attached to the bronze cylinder QRST. This siphon-bent tube has a valve at N. In the cylinder QRST let a piston V be fitted, to which a stout rod VX is strongly fixed, in such a way that the piston V can be worked by the lever XYZ. Let the cylinder QRST have in its upper surface another opening, 3, 4, with a valve through which air can enter. Then the air will enter when the lever XYZ is lifted at its end Z. When however the same is depressed, this valve will close, and the air passing through the siphon-bent tube QIN, and opening the valve at N, will be forced into the dome LMNO, whence through the tube MP it will flow into the wind-chest Aa Oc Ee, and by the wind from this wind-chest the pipes will be sounded. Over the dome LMNO, — although it is of great weight being of bronze, — so as more strongly to press the contained air and more securely to prevent its escape, let water be poured, say as high as ff, or higher if you wish to make louder tones. Then by frequent working of the lever let it be brought about that at length the dome LMNO shall raise itself, the straight tube MP and the siphon-bent tube NIQ meanwhile standing fast; and note that as soon as the dome is raised by the force of the in-poured air, then the air in the wind-chest will be compressed to an equal degree. For though, as the wind passes into the speaking-pipes the dome descends, and though again as the lever is worked the dome ascends, yet as long as the dome remains suspended and separated from the bottom, so long on account of the equality of the pressing weight will the condensation of the enclosed air remain equal, and the very inconstancy and mobility of the heights respectively of the dome and the water pressed round it will cause an equality in the wind by which the pipes are supplied.

Lest however anyone should think that the description given above does not agree with Vitruvius's meaning, I will exhibit his words given according to the authority of the old copies, — only adding for better comprehension the letters showing the parts of the outline-drawing, for these are the language of mathematics.

Thus then Vitruvius:—

"A pediment, ABCDEF, having been made of material [that is to say, timber], let an altar-shaped vessel GHJK made of bronze be placed thereon. On the pedestal to right and left are fixed two cheeks stop-wise, in which are lodged bronze cylinders QRST, with travelling bottoms [that is to say pistons V] well turned from the lathe; each travelling bottom having iron knob-rods VX attached to their centres, connected by turning-joints Y with the levers XYZ, and wrapped in unshorn sheep-skin [so as to work noiselessly]. Also at the upper surface QR of the same, are holes of about three digits, 3, 4; close to which holes are placed on a balance-action 4, 7, bronze dolphins, and these by chains allow bronze saucers 8, to hang just below the hole. Within the altar-shaped cistern GHJK, in which stands water, is the paignus or inverted funnel LMNO; under which small blocks about three digits high are placed so as to make a clear space between the lower rim of the paignus and the bottom of the cistern. Over the neck MP of the paignus is fitted tightly the wind-chest AaCcEe, which supports the head of the machine called in Greek *νεφέλη* *neφέλη*. [Here Vitruvius inserts matter relating to construction of ring-holes, handle-actions, sliders or glossocomi opening and shutting the wind-passages of the organ by their backward and forward play, and other things sufficiently evident of themselves; then he continues]. "From the cylinders QRST proceed tubes RGN, and QIN, connected with the throat of the paignus, and communicating with the wind-chest orifice; while in the latter is a well-turned lid [viz. the valve at N], which when the wind-chest has received its wind, stops the holes at N and prevents the return of the air. So when the levers XZ are raised, the knob-rods VX draw down the travelling-bottoms of the cylinders i. e. the pistons V, to the lowest point. And the dolphins on the balance-action 4, 7, letting the saucers 8 fall free from the holes 3, 4, replenish the cylinder. On the other hand, when the knob-rods VX lift the travelling-bottoms [i. e. the pistons V] of the cylinders QRST with a strong frequency of stroke, and at the same time stop the holes 3, 4, above the saucers 8, they force the air there enclosed driven by the pressures into the conduit-pipes QIN and RGN; through which the said air passes into the paignus LMNO, and through its throat MP into the wind-chest AaCcEe."

It will be sufficiently clear from this how exactly Hero and Vitruvius agree, differing indeed in nothing except that Vitruvius has added small blocks below the dome, and has added a weight in the form of a dolphin above the top of the cylinder; of which arrangements the latter feature might well be absent, as it is in the direction

of ornament rather than necessity. The blocks to be sure have some utility, in causing the dome to move in a straight line and equably; though there would be nothing amiss even if these were absent, provided the oven or dome held itself correctly.

I do not draw here the cheeks which Vitruvius says were made right and left step-wise, and in which the cylinders were lodged, lest one outline should obscure another. But any one will sufficiently realise, that there are indicated wooden or iron cheeks rising at a slant and gradually from B, D, and F towards P; so that there may be contained within them not only the altar-shaped cistern itself, but also and more particularly the two bronze cylinders, which, inasmuch as they had to stand much work when the levers were pressed down, had to be bound with strong and doubtless iron hoops.

The chief labour in constructing this organ lay in the fact, that to the altar-shaped cistern and the cylinder as regards their inner surface must conform the oven, the tubes, and the piston, so exactly that not the least air should escape. No doubt this was difficult. Nevertheless that such fitting was often effected in olden days, and especially at the hands of Egyptian workmen, is sufficiently shown not only by other instruments of the ancients, but also more particularly by the siphons with which fires were extinguished. Again by the *ἀετοφόρος* catapult, which solely by the force of air threw stones of several hundred pounds in weight to a great distance; and of this I shall elsewhere, if God grant life and health, supply an accurate description, along with that of many other warlike machines of the ancients unknown to the present age.

If then anyone had a water-organ of this description made for him, it is scarcely to be doubted that it would prove much more excellent than the organs which are blown by means of bladders or skins; such last giving not only an unequal but also a feeble sound, whereas those blown by means of water could emit a sound not only equable but so strong and sonorous as to be heard further than a trumpet or horn and at several thousand paces, — especially if, as according to the indication of Vitruvius, several cylinders were made.

A statement put forward by some is, by the way, ridiculous; that the organ of the ancients was provided with only 6 or 8 speaking-pipes. Forsooth then Tertullian<sup>1)</sup> wrote falsely in his book *De Anima*: — “See the marvellous largesse which Archimedes [he should have said Ctesibius] has given us: I speak of the Hydraulic Organ, so many members, so many parts, so many fittings, so many journeys of the air, so many storages of sound, so many correspondences of modes, *so many ranks of pipes*, and all one construction. The breath which issues from the pressure of the water, is distributed through the parts, in the substance solid, in work divided!” And forsooth Claudian<sup>2)</sup> also did the same: — “Or he who with light touch pressing out mighty murmurs regulates *innumerable sounds* of the brazen pipers; who peals forth with wandering finger, and rouses to song the waters labouring under the beam-like lever”.

As long as the empire of the Romans stood, so long did the water-organ retain its vogue. But the barbarians who came next in Italy, while trying indeed to make similar themselves, laboured in vain. So that it is no wonder if an anonymous author

1) Q. Septimius Florens Tertullianus (c. 160–240, was born at Carthage, and lived between Carthage and Rome; first a convert to Christianity, then a presbyter of the Roman Church, in middle age left it and joined the heresy of the ecstatic Montanists; as a theological author was the earliest of the Latin Christian “Fathers”.

2) Claudianus (fl. circ. 400, last of the Latin classic poets; native of Alexandria, went to Rome. Quotation is from poem “De Consulatu Flavii Mallii Theodori”.

of that rude age ventured to affirm that the organs which were blown by leathern bellows were little less excellent than the water-organs. That their use had ceased at the time of Cassiodorus<sup>3</sup>) is seen from what he writes on the 150th Psalm, where without any mention of the water-organ he praises the organs now everywhere constructed. "So the organ is like a tower made of various pipes, to which the fullest voice is lent by the blast of skins; and that this voice may consist of a suitable melody, certain wooden tongues are provided inside, pressing back which according to rule the fingers of the masters produce grand and sweet song". He who compares these leather bellows with the organs of the ancients, and this passage in Cassiodorus with the words of Tertullian can certainly not doubt that in just the same degree that Tertullian was a better writer than Cassiodorus, so the water-organs of the ancients were more excellent than any leathern organs whatsoever. That the knowledge of these instruments was retained among the Greeks for a longer time, can be gathered not only from other sources, but also from the fact that in the Frankish Annals of an anonymous writer in the year 826, a Venetian of the name of Georgius, or rather Gregorius, is said to have built a Hydraulic Organ for the emperor Louis the Pious at Aix, and after the manner of the Greeks as Aimoin and other writers of that age attest; and that though the latter are pleased to praise the efforts of the said Gregorius, they add nothing whatever as to the success of his work. However that may be, I cannot sufficiently marvel that Kepler, and most other people indeed who have written historically about music in our own day, should speak of the ancient *organarii* as nothing better than our bag-pipers, beggars that is to say who wander about the streets, with their Cornamuse as it is commonly called, for the sake of getting alms. As a matter of fact, the *organarii* (organ-players) of our own day, and the *idricularii* or *ascantiae* of the ancients, are, as I said above, one and the same thing. [C. M.]

### List of Contents.

Introduction.	Necessity for a Dissertation on the Principle, and Coordination of the Literature.
-	The term "bellows" in English.
-	Application to the Water-Organ.
-	The principle of this was that of the Diving-bell.
B. C. 150	First written description, by Hero of Alexandria (Greek).
-	Reproductions in Appendix A.
-	The question of traditional diagrams.
A. D. 70	Second written description, by Vitruvius (Latin).
-	Reproductions in Appendix B.
220	Brief notice by Athenaeus (Greek).
600	Popular picture in the "Utrecht Psalter".
650	Origin of weighted diagonal bellows.

<sup>3</sup> Magnus Aurelius Cassiodorus (c. 468—563), was born at the once Athenian colony of Scyllacium (the modern Squillace), in the country of the Bruttii, later Calabria, almost at the toe of Italy; became chief minister (comes rerum privatarum comes sacrarum largitionum) to Theodoric, Amalasontha, Athalaric, Theodatus and Vitiges, successive lords of the Ostrogoths, at Ravenna and Verona; at age of 70 retired to a monastery which he founded at Coenobium Vivarienses (Viviers) and lived as a student of the classics till near 100; an earlier, more eminent, Vossius. The work quoted from is "Expositio in Psalmos sive Commenta Psalterii".

- 800 Eginhard saves the Vitruvius text.  
 850 Disuse of the Water-Organ.  
 - Earliest extant MS. of Vitruvius; has no diagrams or text-letterings.  
 1100 The "Utrecht Psalter" picture perverted in the "Eadwine or Canterbury Psalter", and thereby first introduction of the idea of closed water-cisterns.  
 1250 Earliest extant MS. of Hero, and contains both diagrams and text-letterings.  
 1450 Earliest ditto in England, ditto.  
 1486 Editio princeps of Vitruvius in print (Rome).  
 1511 Giocondo attempts to illustrate Vitruvius, thus striking the first note in the controversy.  
 1556 Barbaro a little more successfully.  
 1560 Date taken for 2 significant British Museum MSS. of Hero, diagram from one of which is photographically reproduced in Appendix C.  
 1575 Commandino opens out Hero to the moderns in a Latin translation, and gives therewith a "re-constructed" Commandino-Baldi design which has prevailed for 300 years, but does not reproduce any of the actual MS. diagrams which he found.  
 1589 Aleotti, Italian translation of Hero, with debased Commandino-Baldi design.  
 1592 Giorgi, rival Italian translation of Hero, with Commandino-Baldi design.  
 1635 Mersenne, unimportant.  
 1650 Kircher, ditto.  
 1673 Perrault, ditto.  
 - Isaac Vossius of Windsor first collates both Hero and Vitruvius, and digests Water-Organ subject, with a near approximation to correctly setting out hydrostatic principle; reproduced in Appendix D.  
 1680 Amsterdam edition of Commandino's Latin Hero.  
 1687 Nislen's German translation of Hero.  
 1693 Editio princeps of Hero's original Greek in print (Paris), not repeated till 5 years ago.  
 1759 British Museum opened to public.  
 1762 Invention of "horizontal bellows".  
 1766 Bedos de Celles, unimportant.  
 1771 Meister, 2nd digest of subject, a century after Vossius.  
 1776 Hawkins, unimportant.  
 - Burney, ditto.  
 1780 Wm. Newton makes the first completely successful design.  
 1788 Forkel, unimportant.  
 1793 Vollbeding, ditto.  
 1807 Schneider, ditto.  
 1822 Drieborg, enlarged air-compressor.  
 1829 Stratico, reproduces Wm. Newton in Italy.  
 1834 Häuser, unimportant.  
 1844 Seidel ditto.  
 1849 Roret Encyclopédie, ditto.  
 1851 Greenwood, first draws attention to British Museum MSS.  
 1860 Gwilt, unimportant.  
 1867 Grübner, 3rd digest of subject, a century after Meister.  
 1869 Fétis, unimportant.

- 1870 Rimbault, obscures the subject.
- 1874 Chappell, 4th digest.
- 1875 Gevaert, unimportant.
- 1880 Grove, first correct (or approximately correct) dictionary account.
- Wangemann, unimportant.
- 1884 Encyclopaedia Britannica, obscures the subject.
- 1885 Carthage figurine found.
- 1888 Töpfer, 2nd edition, unimportant.
- Couwenberg, makes his own design.
- 1890 Loret, the best French essay.
- Smith's Dict. of Antiquities, obscures the subject.
- 1893 Guhl and Koner, unimportant.
- 1898 K. Schlesinger, brings forward Utrecht Psalter.
- 1899 Darenberg and Saglio, unimportant.
- W. Schmidt, re-edits Hero after 206 years.
- 1903 Abdy Williams, with remarks on hydrostatic principle.
- Warman, rough working model.
- 1904 Galpin, complete three-stop model.
- Summary. The 3 stages of blowing for an ordinary organ.
- The ancient Water-Organ was at the 3rd stage. using the diving-bell principle.
- The record of the Water-Organ how originally transmitted.
- How the tradition was lost and has been gradually regained.
- Classification of the designs and diagrams extant.
- Classification of the modern writers on the subject.
- Conclusion.
- Appendices. (A) Hero text and translations.
- (B) Vitruvius text and translation.
- (C) Photograph of typical Hero MS. diagram.
- (D) Vossius text and translations.

## Der Lautenist Hans Judenkünig

von

**Adolf Koczirz.**

(Wien.)

### I. Zur Biographie Judenkünigs.

Hans Judenkünig entstammt der klassischen Heimat altdeutscher Lautenkunst, dem Süden Deutschlands. Schwäbisch-Gmünd, die alte, ehemals freie Reichsstadt im heutigen Württemberg, bezeichnet er selbst als die Stätte seiner Geburt<sup>1)</sup>.

Nicht so präzise läßt sich die Frage nach dem Geburtsjahr des Lautenisten beantworten, da sich bei ihm außer einer lapidaren Andeutung darüber nichts findet und uns sonst keine Dokumente vorliegen<sup>2)</sup>. Judenkünig beginnt die Vorrede zur »vnderweisung« mit den Worten:

»Es ist meniglich wissen / das in kurtzen jarn bey maß gedechtnuß / erfunden worden ist die Tabalatur / auff die Lautten und das zwicken /«.

Den Namen jenes Neuerers und Zeitgenossen nennt Judenkünig nun freilich nicht. Daß aber dieser Mann der »zu seyner zeytt vor ander instrumentisten gelopte vnd gerümpfte maister konrat (Paumann) von

1) Auf dem Titelblatte seines lateinischen Lautenbüchleins heißt es:

»*Utilis et compen-diaria introductio, qua nt fundamento iacto quam facillime musicum exercitium, instrumentorum et Lutinae et quod vulgo Geygen nominant, addiscitur labore studio et impensis Joannis Judenkunig de Schwebischen Gmundt in communem omnium usum et utilitatem typis exendendum primum exhibitum. Viennae. Austriae.*«

ferner auf dem Titelblatte des deutschen Büchleins:

»1523. *Ein schöne kunstliche vnderweisung in diesem büchlein / leichtlich zu begreiffen den rechten grund zu lernen auff der Lautten vnd Geygen / mit vleiß gemacht durch Hans Judenkünig / pirtig von Schwebischen Gmundt Lutent / vey zu Wiß in Österreich.*«

Die Wiedergabe des ersten Titels ist bei vielen Bibliographen (Fétis, Mosel, Becker new.) in den Abbreviaturen und deren Anschreibung oft arg mangelhaft. Auch bei Eitner (Biogr. bibl. Quellenlex.) wäre statt »jactoque« iacto quam und in der »vnderweisung« statt »Judenkunig« Judenkünig zu setzen.

2) Zuzufolge der freundlichen Mitteilung des Herrn Rudolf Weser, Stadtkaplan in Schwäbisch-Gmünd, reichen die Taufbücher dort nur bis auf das Jahr 1575 zurück; die alten noch vorhandenen Anniversarien und Kirchenakten zeigen den Namen Judenkünig nicht an und auch sonst weise keine Überlieferung auf diesen Namen hin.



Nürnberg.<sup>1)</sup> war, ist heute kaum mehr zweifelhaft<sup>2)</sup>. Ein weiteres Moment bietet die Notiz, die sich als Randglosse zu dem Namen des Lautenisten auf dem Titelblatt der »vnderweisung« in dem Exemplare der Hofbibliothek in Wien vorfindet und die nach Inhalt und Schrift jedenfalls von der Hand eines Zeitgenossen herrührt. Diese durch Beschneidung des Buchrandes teilweise verstümmelte Notiz lautet:

Obijt Vie  
relictis vxo  
de filia vni  
superstitibus  
se Martio  
An: 1526  
senex admo

d. i. Obijt Viennae, relictis uxore et filia unica superstitibus, mense Martio an. 1526 senex admodum<sup>3)</sup>.

Hiernach stand Judenkünig, als er starb, bereits in hohem Greisenalter, also offenbar bei achtzig. Das goldene Mittel berücksichtigt, dürfte dann, wohl ohne erhebliche Korrektur, die Geburt Judenkünigs um die Jahre 1445—1450 zu setzen sein<sup>4)</sup>.

Im Totenbuche bei St. Stefan von 1526, auf dessen Freithof der Lautenist beigesetzt worden sein müßte, ist unter den im Monat März und später Verstorbenen sein Name nicht zu lesen. Da aber in diesem Buche gemäß der geübten Praxis nur solche Personen eingetragen wurden, für die mehr als die gewöhnliche kirchliche Gebühr bezahlt und sonach eine feierlichere Art des Konduktes angesprochen wurde, so ließe die fehlende Eintragung seines Namens einesteils auch einen Rückschluß auf seine materiellen Verhältnisse<sup>5)</sup> zu. Die Tatsache, daß Judenkünig's Tod in das erste Halbjahr 1526 fiel, findet eine Bestätigung aus dem Gedenk-

1) Seh. Virdnag, Musica getncht.

2) Vgl. Arnold's Ansatz über Panmann in Chrysander's Jahrb. II. Bd. und insbesondere Oswald Körte: Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhds. (Beih. III d. IMG.) S. 78 ff. — Allerdings bezeichnet, kaum ein Dezennium nach Judenkünig, Hans Gerle in seinen Lautenbüchern den »weiterberümpf meister Adolf Plindthamer (Blyndthamer)« als Erfinder der deutschen Lautentabulatur. So merkwürdig dies ist, so augenscheinlich ist es nach allem, daß hier eine jener populären Namensbildungen vorliegt, die bei näherer Untersuchung doch stets eine Spur der historischen Wahrheit erkennen lassen. Und Panmann war ja ein »Blindheimer« (blinder Maun).

3) Ambros (Gesch. d. Mus.) und Eitner (Allg. d. Biogr.) schreiben für »mense« Martio — »quarto« Martio. Bei genauerem Zusehen ist jedoch die Silbe »se« nicht zu verkenne.

4) Vgl. anch Körte, a. a. O., S. 79.

5) Ein Testament Judenkünigs, falls überhaupt eins bestand, ist im Archiv des K. K. Landesgerichts in Wien nicht vorhanden. Die betreffenden Register und Schriftstücke begiunen erst mit dem Jahre 1548 für bürgerliche Personen, für Adelige allerdings schon mit 1500. Anch hier kommt Judenkünig's Name nicht vor.

buch und den Raittungen der ehemals bei St. Stefan bestandenen Gottsleichnam- oder Frohnleichnamzeche (*corporis Christi*-Bruderschaft), der auch Judenkünig als Mitglied angehörte<sup>1)</sup>. In »Wiens Buchdrucker-geschichte 1482—1886« (I. Bd., S. 38) erwähnt Anton Mayer unter den Druckwerken des vortrefflichen Wiener Kalkographen Hanns Singriener auch das »bekannte musikalische Werk des Lautenisten Hans Judenkünig«, mit der Fußnote:

»Im Gedenkbuche der Gottsleichnambruderschaft heißt es von diesem zum Jahre 1518: Hans Judenkünig lutenist In des gundlach Haws. Er ist eingetragen 1518—1526, in welch' letzterem Jahre die ersten zwei Quartale gezahlt sind<sup>2)</sup>«.

Über den Lebensgang des Lautenisten haben wir keine Kunde. Aus dem zeitgenössischen Schrifttum ist uns nichts bekannt geworden, was uns darüber Aufschluß geben könnte<sup>3)</sup>. Die Titel der Werke Judenkünig's zeugen dafür, daß der Groß-, wenn nicht Hauptteil seiner künstlerischen Tätigkeit auf den musikfreudigen Boden von Wien fiel. Wann oder bei welcher Gelegenheit jedoch der Lautenist die gastliche Stadt am Donaustrom betrat, läßt sich aus dem äußerst dürftigen Quellenmaterial nicht bestimmen. Bei Judenkünig selbst verlautet darüber nichts. Im Faszikel der Raittungen der Gottsleichnambruderschaft fand sich ein offenbar später angelegtes Mitgliederverzeichnis dieser Bruderschaft, das die Angabe von Anton Mayer bezüglich des Beitrittsjahres Judenkünig's bestätigt. Es ist überschrieben (innen 2. Blatt)<sup>4)</sup>:

1) Fürsterzhischöfl. Archiv Wien.

2) Der Beitrag wurde nach altem deutschen Brauch zu den vier Quatterberzeiten bezahlt; in der Satzung der Bruderschaft (*ex veteri magno libro descripta, anno 1577, f. e.* Archiv Wien) ist darüber bestimmt: »Weiter ist zu wissen ein lobliche Ordnung bemeldter Brud'schaft nach volgender mainung das ein yede Person in bemeldter Bruderschaft verschriben zu yeder Quottemher zwen Creytzer geben soll, doch ein khan volkh für ein Person geraidt wirt, wann aber vnder den khan leütten eins stirbt so soll das ander darnach, wie ander Bruder vnd schwestern zwen Creytzer geben. Es werden auch alle Bruder vnd schwestern hie in der statt gar vleysigklich ettlich tag vor der Quottemher freytag In dem gottesdienst vnnnd Opfer anzusagen, daneben das bemeldt Quottembergelt mit der Bruderschaft warzeichen, das ist ein scheybel, an ainer seiten ein monstrantz mit zweyn engln gemalt auf der ander seiten die namen der Bruder vnnnd schwestern mit Irer behausung vnnnd wohnung geschriben zu vordern«. Offenbar wird Judenkünig in der 1. Quatember (Februar) den Beitrag für das laufende Halbjahr gezahlt haben.

3) Der einzige Musiker, dessen Namen z. B. Cuspinianus im *diarium* ausdrücklich und wiederholt nennt, ist »Meister Paulus« (Hofheymer).

4) Ebenso außen rechts oben: »Verzeichniß der Brüeder vnd Schwester, die sich vor Jaren in das Buech der Gottsleichnamb Bruderschaft Bey S: Stephan Zu Wienn in Österreich: haben einschreiben lassen.«

Verzeichnuß der Brüder Vnd  
Schwestern / so in das Buech der  
Löblichen Gotts Leichnamß  
Bruderschaft Bey S: Stephan  
Zu Wienn in Österreich  
vor Jaren eingeschri-  
ben worden.

Anf dem 24. Blatt unten heißt es:

»Hanß Juden Künig Lutenist . . . . . 1518<sup>1)</sup>«.

Judenkünig ließ sich also in bereits vorgerücktem Alter bei der Bruderschaft einschreiben. Es ist begreiflich, daß er nicht nach Wien kam, um der frommen Vereinigung beizutreten, die mit seinem Berufe nichts zu schaffen hatte. Seine Mitgliedschaft spräche vielmehr dafür, daß er schon vor dem Jahre 1518 in Wien ansässig war.

Seinem Beruf nach nennt sich Judenkünig einfach »Lutenist«. Ob er auch das Gewerbe eines Lautenmachers oder den Handel mit Instrumenten betrieben oder vermittelt hat, läßt sich aktenmäßig nicht feststellen<sup>2)</sup>. Aus seinen eigenen Worten ginge hervor, daß seine Haupttätigkeit als Lautenist sich auf das Gebiet des Unterrichts erstreckte. Die Vorrede zur »vnderweisung« wenigstens klingt wie das Klagelied eines Mannes, der als Lehrer mancherlei Erfahrungen hinter sich hat<sup>3)</sup> und sich andererseits auf eine bewährte Lehrpraxis berufen darf.

»Durch sölichen vortayl,« betont er, »hab ich vil meiner schüler gantz gnet vnd fertig gemacht / Dardurch sy berieymbt vnd wolgehaben sein.«

Leider nennt Judenkünig weder die Namen seiner berühmten Schüler noch den seines eigenen Lehrmeisters. Daß Judenkünig in Beziehungen zur kaiserlichen Hofkapelle stand oder gar eine Stelle in derselben bekleidete, ohne daß er dieser seltenen Auszeichnung in seinen Büchlein irgendwie gedacht hätte, ist unwahrscheinlich. Übrigens wissen wir, daß die Hofkapelle des Kaisers Max I. neun Musiker, darunter nur einen Lantenschläger zählte<sup>4)</sup>. Und dieser eine Lautenschläger war jener Artus, dem der Kaiser im Entwurf zu seinem Triumphzuge ein bleibendes Denkmal gesetzt hat. Immerhin wird Judenkünig als freier Lantenist in Wien sein Auskommen gefunden haben; hier waren ja die

1) Ein merkwürdiger Zufall hat es gefügt, daß auf demselben Blatte, kaum eine Spanne höher, auch der Name des Druckers der Werke Judenkünig's eingetragen ist:

»Hans Singrainder Puechtruckher Elspeth vxor . . . . . 1518«.

2) Archiv der Stadt Wien.

3) Auch in der Vorrede zur »Utilis et compendiaria introductio« spielt Judenkünig auf seinen Lehrberuf an: »*qui incunum animos sequaces erudiendi informandique desumpserimus*«.

4) L. v. Köchel, »Die Pflege der Musik am österr. Hofe vom Schlusse des XV. bis zur Mitte des XVII. Jahrhdts.« (Blätter f. Landeskunde v. N. Ö. 1860.)

Verhältnisse, angesichts der natürlichen musikalischen Veranlagung der Bevölkerung und zumal bei der reichen Förderung der Musikkunst durch Kaiser Max, für die Musiker günstig. Daß es neben den Sternen erster und zweiter Ordnung, die die kaiserliche Sonne umzirkten, solche dritter und vierter Ordnung gab, die den musikalischen Bedürfnissen des Volkes dienten, ist natürlich.

Ein Streiflicht auf den Beruf und die soziale Stellung Judenkünig's dürfte auch die Lage seiner Wohnung werfen. Das in den Raittungen der Gottsleichnambruderschaft als seine Wohnung bezeichnete »gundlach haws« lag in der »hintern Bäckestraß«<sup>1)</sup> und war jenes mächtige Zins- und Warenhaus, das unter dem Namen »Köllnerhof« in der Geschichte von Wien hinlänglich bekannt ist. Judenkünig wohnte also in einem der Geschäftszentren von Alt-Wien, das sich dazu in unmittelbarer Nähe des geistigen Hochsitzes der Stadt, der alten Universität mit ihren Bursen und Koderien befand. Hier, im »Studentenviertel«, wird Judenkünig gewiß manchen Schüler gefunden haben. Die »Utilis et compendiaria introductio« mit ihrer bei den *veteres ac maiores* ausholenden, ganz in humanistischen Geist getauchten Einleitung, dann die Tabulierung der Horaz'schen Odenharmonien von Celtis' musikalischem Adepten Petrus Tritonius<sup>2)</sup> = Treybenreif *etiam doctis auribus haud quaquam aspernandae*<sup>3)</sup>, erweisen deutlich Judenkünig's Berührung mit den humanistischen Bestrebungen, wie sie der gekrönte Poet Chunradus Celtis-Pickel in Wien durch sein poetisch-mathematisches Kollegium und die literarische

1) Ulrich (der) Gandlech (Gundloch) war Judenrichter 1418—1422, Bürgermeister 1422. Im Stadtgewährbuch C (»das puech der kewff«) heißt es fol. 352: »Marx Gundloch hat empfangen nutz vnd gewer zwair hewser die hernach benant sind / von ersten das voder haws gelegen in der hintern peckenstraß zu wienn. An aim tail zenaget Kunrads des Kremser haws vnd an dem ander tail zenaget Hannsen des Vnger haws mitsamt der lehenschaft sand philipps vnd sand jacobs kappeln / gelegen in demselben voder haws die dartzu gehoret« usw. Dann weiter fol. 410 u. Stadtgewährbuch D fol. 523 ff.

2) *Melopoiae sive Harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum Heroicorum Elegiacorum Lyricorum et ecclesiasticorum hymnorum per Petrum Tritonium et alios doctos etc.* Erhard Öglin, Augsburg 1507.

3) Judenkünig stellt den Horaz'schen Oden in der »introductio« folgenden Titel vor:

*Harmonie super odis Horatiana  
secundum omnia Horatii genera / etiam  
doctis auribus haud quaquam  
aspernandae.*

*Nota tamen / bone Tyro / quaecunque eiusdem  
generis sunt carmina / sub una  
eademque harmonia  
fidibus esse  
pulsan-  
da.*

Also nach dieser Auffassung Normalmelodien zu allen Gedichten in den betreffenden Metren.

Donau-Sodalität in Mode gebracht hatte, der wohl auch unser Lautenist mit jenem Büchlein seinen Tribut gezollt hat. —

Auch bezüglich der Rechtschreibung des Geschlechtsnamens des Lautenisten wäre hier eine Bemerkung zu machen. Die »introductio« nennt den Autor »Judenkünig«, die »vnderweisung« »Judenkünig«, während auf den Randleisten der in diesen Büchlein enthaltenen zwei gleichen Holzschnitte »Judenkinig« zu lesen ist<sup>1)</sup>. Die Schreibart »Judenkünig« steht somit der »Judenkünig« bzw. »Judenkinig« vereinzelt gegenüber<sup>2)</sup>. Die Eintragung des Lautenisten im Buche der Gottsleichnambruderschaft spricht außerdem dafür, daß er im bürgerlichen Leben »Judenkünig« geheißen hat<sup>3)</sup>.

Schließlich wäre die Frage, ob Judenkünig »Bürger der weitberühmten Stadt Wien« war, ebenso zu verneinen<sup>4)</sup>, wie die, ob er nicht etwa dem edlen Stande angehörte. Das Wappen, das im unteren Mittel der Titelfordüre der »introductio« und der »vnderweisung« zu sehen ist, ist kein Adelswappen, sondern ein Buchwappen und zwar ein »redendes«. Die drei mystischen Zeichen des Mittelstücks in griechischer Kreuzform halte ich für drei verschieden gestaltete Schlagfedern (ohne und mit Handgriffen), also die altherwürdigen Sinnbilder des Saitenspiels und zugleich Hinweise auf den Beruf des Mannes, dessen Name durch die lateinischen Initialen angedeutet ist. Nicht zu übersehen ist auch das durch das griechische Kreuzzeichen ausgedrückte Symbol, das die Anfangsbuchstaben des Namens des »Judenkünigs«, I und X, in sich begreift. —

1) Diese Holzschnitte zeigen das Milieu einer mittelalterlichen deutschen Stube. Das schmale Fenster vorn ist geschlossen; nebenan auf einer Wandstelle steht die Sanduhr. Auf dem linken Fuße des Tisches sind die Buchstaben *IK* (Name des Künstlers?), auf dem rechten *X* (*Viennae Austriae*) zu lesen. Der am Tische sitzende betagte Mann (Judenkünig?) mit deutscher Bartracht greift in die Laute. Neben ihm steht ein Jüngling (Schüler) die »Großgeige« streichend. Über dem Bilde befindet sich die Inschrift:

HANS A IVDENKINIG A BIRTIG A VON A S A G A LVTEINIST A I A Z A W.

Die Abbreviaturen = »Schwäb. Gmünd« und »Jetzt zu Wien«.

2) Die konsequente Vermeidung des Umlautes in »künig« und »Gmundt«, (hier zudem beirrend), dann in »Schebischen« (w verschoben in b), offenbart das Streben nach Assimilation an das Lateinische.

3) Die Schreibart der »introductio« — Jndenkünig — ist fast in die gesamte Fachliteratur übergegangen. Einzelne Bibliographen (Gerber, Lichtenthal, Fétis schreiben sogar »Jndenkünig«; auch der sonst korrekte Denis (Wiens Buchdruckergesch. bis MDLX) einmal: »Sein Namen Judenkünig ist seltsam; aber wir haben auch am Ende des 16. Jhrts. in Hemstädt einen Mann gehabt, der im Rechtsfache schrieb und Tilman Judesherzog hieß«. Meiner Ansicht nach weisen beide Namen auf einen gemeinsamen Ursprung hin — ein sprechender Beweis für künstlerische Qualitäten von Vorfahren, die sich als Darsteller (*histriones*, varende lüte also) einer der Hauptfiguren des altdutschen Passionsspiels, des »Künigs« oder im germanischen Sinne, des »Herzogs« der Juden, Christus, betätigt und den volkstümlichen Kennamen ihren Nachkommen vererbt hatten.

4) Archiv der Stadt Wien.

## II. Die künstlerische Persönlichkeit Judenkünig's.

Bei der Beurteilung der Künstlerschaft Judenkünig's sind wir auf seine beiden<sup>1)</sup> Lautenbüchlein, die »Utilis et compendiaria introductio« und die »Aine schöne kunstliche vnderweisung« beschränkt. Die Bestimmung dieser Büchlein hat Judenkünig schon in den Titeln und näher noch in den Vorreden gekennzeichnet: sie sollen Lehrbüchlein sein zum Selbstunterricht für Liebhaber des Lauten- (und Geigen-) spiels, »auch wenn sie am Anfang gar nichts können«. Aus dem Umstande, daß Judenkünig jene Bücher zum vornehmlichen Gebrauch von »Dilettanten« schrieb, folgt jedoch durchaus nicht, daß er selbst auch nichts mehr als ein »Dilettant« gewesen sei. Das ominöse Schlagwort

1) Von den Bibliographen hat zuerst Denis (a. a. O.) J.'s Lautenbücher als zwei gesonderte Druckwerke beschrieben, die »vnderweisung« unter denen des Jahres 1523, die »introductio« unter den Stücken ohne Druckjahr. Ich schließe mich im Prinzip dieser Auffassung an aus folgenden Gründen: Außer den Exemplaren der Wiener Hofbibl. (Sign. früher S. A. 75f. 67, jetzt C. P. 2 B. 56) und der Kgl. Hof- u. Staatsbibl. in München (Mus. th. 729), die jedenfalls als vollständige Ausgaben der Werke J.'s zu betrachten sind, besitzt die Bibl. der Ges. d. Musikfreunde in Wien ein Exemplar, das nur die »vnderweisung« enthält, leider nicht vollständig, (es fehlen die Bogen b zu 4 Blättern, dann c und d, ferner der ganze Anhang »Item das ander puechlein« samt dem Impressum); desgleichen ein so gut wie unbekanntes Exemplar die Bibl. des Franzens-Museums in Brunn (Katalog v. Moriz Trapp, Brunn 1868, I. Bd. S. 186, Nr. 4221. Nach der auf der Innenseite des rückw. Deckels befindlichen Einzeichnung war das Buch 1559 im Besitz eines »Co. v. Stuben«). Dieselbe Bewandnis hat es mit noch zwei weiteren Exemplaren, wovon das eine, aus der weiland Wagner'schen Bibliothek, nunmehr auf der Bibl. des Kgl. Konservatoriums, das andere auf der Kgl. Bibl. zu Brüssel (Fond Fétis Nr. 6197, Katal. Brüssel 1877, S. 726) liegt. (Emil Vogel's Angabe eines Exemplars auf der Wiener Univers. Bibl., Jahrb. der Musikbibl. Peters I. Jhg., beruht auf einem Versehen.) — Ein Hauptargument für den Sonderbestand beider Schriften bildet ferner das Register der »vnderweisung«. Es enthält nur die in diesem Buche tabulierten Stücke der Reihe nach, ohne auch nur der »introductio« oder deren Stücke andeutungsweise zu gedenken. — Auf den Ursprung beider Lautenbücher aus der Offizin Hans Singriener's weist die Verwendung der gleichen Holzschnitte und Titelbordüren hin. Gegen die Annahme Denis', daß die »introductio« im gleichen Jahr erschienen sein wird wie die »vnderweisung«, spricht hauptsächlich der Umstand, daß das Titelblatt der »introductio« mit der Jahreszahl 1523 nicht bezeichnet ist. Gerade die Signierung der »vnderweisung« drückt die Absicht aus, dieses Buch von einem früheren des Autors zu unterscheiden. Einen Anhaltspunkt für die Bestimmung der Zeit des Erscheinens der »introductio« gewähren die Wappen der Titelblattzeichnung. Von diesen vier Wappen ist das linke obere das österr.-habsburg'sche, das rechte untere das österr.-burgund'sche Wappen. (Die Blasonierung der beiden anderen Wappen war mir leider nicht möglich.) Insbesondere das letztere Wappen würde darauf hindeuten, daß das Buch noch unter der Regierung des Erwerbers von Burgund, Kaiser Max I., erschien. Da nun Singriener Ende 1514 sich von seinem Gesellschafter Vietor trennte und die Offizin selbständig weiterführte (Ant. Mayer, a. a. O.), so dürfte das Erscheinen der »introductio« in die Jahre 1515—1519 gefallen sein.

vom Dilettantismus, das Ambros wider die deutsche Lautenistik des 16. Jahrhunderts ausgegeben<sup>1)</sup>, und speziell das geringschätzige, ja vernichtende Urteil, das er über Judenkünig gefällt hat, können vor den Ergebnissen neuer und neuester Forschungen nicht standhalten.

Die Kritik, die Judenkünig an den »vnerfahren setzern und gemainen Lautenschlahern« in der Vorrede der »vnderweisung« übt,

»Dardurch das holdselig vnd freuntlich sayttenspil schier gantz vndergedruckt worden ist / durch so vil vnordenliche wilde Tabalatur, die von vnerfahren setzer / der gemainen Lauttenschlaher auffkhumen ist / die selbs ein pöß Applicatz brauchen / vnd des gesangs vnuerstendig seyn / vnd die stimmen durch ainander flicken / vnd my für fa / oder fa für my setzen / solche grosse vngestalt mir vil fuer kumen ist /.«

ist die Kritik eines Fachmanns, eines Musikers von Beruf. Und daß er »des gesangs verständig«, im Sinne seiner Zeit also auch ein gebildeter Musiker war, das beweist das der »vnderweisung« beigegebene »ander puechlein«<sup>2)</sup>, ein gemeinfaßlicher Leitfaden der Mensuralmusik und des Lautensatzes. Dieses Urteil werden selbst einige Verstöße wider den strengen Satz,

1) Fast alle deutschen Lautenmeister des 16. Jahrhds. (Newsidler, Gerle, usw.) setzen einen gewissen Stolz darein, ihre Bücher möglichst volkstümlich und zum Selbstunterricht brauchbar einzurichten. Die mehr oder minder »weitläufigen« Unterweisungen, die nicht bloß sie, sondern auch italienische, französische und spanische Lautenisten ihren Tabulaturen beizugeben pflegen, zeigen meiner Meinung nach weniger die »dilettantische Richtung des Ganzen« als den im Anfange jeder organisch sich entwickelnden Kunstübung herrschenden Partikularismus, der sich, auf die deutsche Lautentabulatur bezogen, ein Jahrhundert hindurch z. B. in der Notierung des »Groß-Prumers« von Virdung (Paumann), bis auf Sebastian Ochsenkuhn offenbart.

2)

**Item das ander puechlein zuver-  
nennen. Darinnen du vnderrichtt**

wierdest / den gesang zuuerstehen was ayn hebliche  
noten oder pawß bedeüt / vnder aynem heblichen  
zeichen / welcher nit singen kan / auch wie ain hebli-  
cher gesang ansetzt / auf der Lautten oder Geygen  
vnd wievil ayn hebliche noten in den Ligereturen  
an ainander gepunden gitt / Darnach wie du zwö  
oder drey stum zusamen setzen soldest auß dem ge-  
sang / in die Tabalatur vnder ayn menjur einge-  
taylt / vnd gerechnet muess werden. Vnd wie  
die noten / vnuolkommen gemacht werden  
in den vollkumen zeichen / vnd welche  
gealteriert wierdt / das ist ainem hebli-  
chen nutz zu wissen / Wiewol es jetzt  
wenig der gebrauch ist in den ge-  
sang / noch ist gemainlich der  
aller peßst gesang / in mani-  
cherlay zeichen verfaßt /  
darumb ist es dier  
von nöten zu  
wissen.

wie Quintenfolgen<sup>1)</sup>, die sich in den reinen Lauten- und Schulstücken für die einzelnen Lagen, den Priameln, die als Originalkompositionen Judenkünig's aufzufassen sind<sup>2)</sup>, vorfinden, nicht wesentlich beeinträchtigen können.

In der »introductio« (in diesem Sinne nicht »Einleitung«, sondern wörtlich »Einführung«) ist Judenkünig bestrebt, die Elementarregeln des Lauten- (Geigen-)spiels zu vermitteln:

»fundamenta preuia uiamque commodissimam prebere uolui, atque ita hoc meo labore quisque qui modo uolet, adminiculatio esse potest, nullaue quodammodo preceptore sed diligentia exercitationis hanc artem consequi nec est quod difficultate primum deterrearis. omnia siquidem usn et sedulitate dulcescent. Quisquis igitur es horum instrumentorum exercitium musicum, hisce meis breuissimis preceptiunculis premunitus tuto accede . . .«

In der »vnderweisung« ist das Ziel weiter gesteckt; in der Vorrede

1) Vgl. Körte, a. a. O. S. 107 ff. Zu den dort mitgeteilten drei Stellen, hier noch drei weitere, also wirklich nicht über ein halbes Dutzend.

»Das drit Priamel« (Takt 6 u. 7):

				=	
p	o	2			
2	z	6			
1	D	1	1		

»Das fiert Priamel« (Takt 22):

						=	
2	g	b	r	q	i		
g	b	r	q	i	d		

und »das erst Priamel« (Takt 21):

						=	
1	o	4	i	2	o		
1	o	4	i	2	o		

2) Unter den Recercaren der Lautenisten des Petrucci ist wenigstens nichts derartiges zu finden. Der Form nach dürften die »Priamel« am ehesten der freieren »Fantasia« zuzurechnen sein, mehr darauf angelegt, den Glanz des Instruments in den einzelnen Chorden und Lagen zur Geltung zu bringen, als musikalische Gedanken streng logisch zu entwickeln. Wie schwankend übrigens die Unterscheidung war, zeigt beispielsweise Newsidler. Im »ander theil« des Lautenbuches von 1536 ist der Preamble Nr. xlj überschrieben: »Hie volget ein sehr kunstreicher Preamble oder Fantasye darin sind begriffen / vil mancherley art / von zwifachen vnd drifachen Doppellauffen« usw. (Bearbeitung bei Körte, S. 138, VI.



entwickelt Judenkünig sein Programm, zuweilen recht drastisch und temperamentvoll. Die »Naturspieler«, die

»die Tabalatur nicht recht versteuen vnd darnach von in selber lernen wollen / vnd greiffen so nngeschickht griff / vnd verstandt der Mensur nit / vnd radprechentz dürcheinander« / sind ihm ein Gräuel: »Das es nit müglich ist / das einer guet müg werden / mit söllicher pöser Applicatz / vnd ob er sich tag und nacht darmit vbet / ain lange zeyt / so ist es doch ain verloren arbeit / dieweil er nit grüntlichen bericht ist / wie man zwicken vnd greiffen soll / ainen jedlichen puechstaben.«

Um die »rechte kunstliche Applicatz«, um den aus dem richtigen Erfassen der »Tabalatur« fließenden sauberen Fingersatz »von dem ersten punct vntzt auf den letzten punct« ist es ihm ganz besonders zu tun. Aus der obigen sowie aus der folgenden Bemerkung läßt sich übrigens auch ersehen, wie mangelhaft es im allgemeinen damals um das Verständnis und die Tradierung der deutschen Lauten-»Tabalatur« gestanden haben mag:

»Darumb ich mich in dise müe gegeben hab / ainen begreiff vnd kuertzer gemacht / als vil mier müglich ist an den tag zu bringen / allen den zu guet / die ayn lieb zu dieser kunst haben / vnd bißher gar wenig / die des rechten grundts bericht sein / «.

Der »gemaine man« soll daher, um Einblick zu bekommen in die Werkstätte der »Tabalatur«, über den Zusammenhang des Lautensatzes mit dem der Mensuralmusik aufgeklärt werden:

»Daz es der gemayn man solang nit verstanden hat / hab ich zu dem letzten in disem püechlein ayne klerlichen begreiff / leychtlich zuuersteen / wie du auff die Lautten setzen solst / ayn / zwo / drey oder vier stimmen / zusam in ein mensur in die Tabalatur / auß dem gesang zuuersteen was der von nöten ist / zn dieser knnst / das vor nie an den tag kumen ist / so getrewlichen wirst du vnderricht / das du ain lieb gewinnest / « ...

Es ist dies der zweite Teil der »vnderweisung«: »Item das ander puechlein zuuernemen«.

Auf theoretische Untersuchungen läßt sich Judenkünig nicht ein. Die Fragen der Mensur, des Tempus, Modus und der Tabulierung werden vom Standpunkt des praktischen Instrumentisten und mit besonderer Berücksichtigung der Bedürfnisse des »Layen« behandelt.

»Mit diser vnderweisung ist ainem yedlichen Layen genneg / vnntzt er in einen gebrauch khumbt so gibt jm die frey in der Lautten vonn tag zu tag mer anzaigung nach dem ain yeder geschickht ist.«

Zur Veranschaulichung der »Regeln« bedient sich Judenkünig vielfach tabellarischer Systeme, »Exempel« genannt. Das Kapitel über die Ligaturen wird nur vermittels dieser »Exempel« erledigt.

Der »vnderweisung« gebührt, namentlich was den Einblick in die Technik des Lauteninstrumentes anbelangt, der Vorrang vor der etwas zu lapidaren »introductio«. Dazu kommt weiter, daß das Buch nicht

allein in der Sprache des Volkes, sondern auch in einer dem Fassungsvermögen des »gemaynen mannes« angepaßten Ausdrucksweise geschrieben ist. Allerdings ist Judenkünig's »schwähele« Dialektik gegenüber der Eleganz der wälschen Lautenschläger eine umständlich-ungelenke. Aber das treuherzig-schlichte, gründlich deutsche Wesen des hiederen Schwaben leuchtet überall, auch aus den oft ahsonderlichen Sprachschönkeln und selbst noch aus der Kreuzpredigt wider die »pöse Applicatz« gemütvoll-anheimelnd durch. Amhros selbst hat ihm ja die Epitheta »der gute, ehrliche Hans« zugestanden. Das deutsche Lautenbüchlein Judenkünig's scheint denn auch im Kreise der »Layen« als Lehrbuch beliebt gewesen zu sein. Die Tatsache, daß es uns in verhältnismäßig zahlreichen Exemplaren erhalten geblieben ist, ließe darauf schließen.

Auch bei Judenkünig lassen sich, obwohl er beiden Lautenbüchlein den Stempel seiner Eigenart aufgedrückt hat, Spuren von Einflüssen italienischer Lautenisten feststellen. So hat Judenkünig in inhaltlicher Beziehung mit einigen Tänzen der »vnderweisung« bei den Italiern Anleihen gemacht; es sind: »*Rossina*, ain welscher Tanz«, die »*Pauana alla Veneciana*« und die »*Kalata alla spagnola*«. Die beiden letzten Stücke sind dem bei Petrucci 1508 gedruckten »*Lihro quarto*« der »*Intabulatura de Lauto*« des Joanambrosio Dalza entnommen und zwar die »*Pauana*« in gekürzter Fassung, die »*Kalata*« notengetreu. Überhaupt scheint es, als ob die Lautenbücher von Petrucci Judenkünig auch in formeller Hinsicht bei Verfassung seines ersten Lautenhuches, der »*Utilis et compendiarie introductio*« als Vorbild vorgeschwebt hätten. Die Lautenisten des Petrucci, Francesco Spinacino, Joanambrosio Dalza und Franciscus Bossinensis, setzen ihren Tabulaturen knappe, durchschnittlich kaum mehr als 16 Druckzeilen zählende »Gebrauchsanweisungen« vor: *Regola per quelli che non sanno cantare*, bei Spinacino auch lateinisch: *Regula pro illis qui canere nesciunt*. Ahstrahiert man nun von der humanistisch-tendenziösen Vorrede, so nimmt sich die »*Utilis et compendiarie introductio*« wie eine Paraphrase jener wälschen Elementar-Regole auf die deutsche Tabulatur bezogen aus. In der »vnderweisung« freilich haben sie sich zu einem besonderen Büchlein (»Item das ander puechlein zuuernemen«) ausgewachsen<sup>1)</sup>.

1) Man vergleiche beispielsweise folgende stilistische Wendungen: »Die des gesangs vuerstendig seyn« — *che non sanno cantare. Primum omnium diligentius observa* (introduc[tio]), »von erst zu mercken« (vnderweisung) — *Primo deus intendere* (Dalza), ferner: »allen den zu guet / die ayn lieb zu diser kunst haben / ... »vnd wann ich vernym ... so will ich bald ein größeres auslassen geen / das künstlicher vnd scherpffer wirdt sein / für die / die vor ain vebung haben auff der lauten«. / (vnderweisung). — Bei Dalza: *Accomplacencia de quelli desiderano dare principio a cose facile e da molte desiderate. Per lo aduenir dara cose piu maistreuele e difficile per fatissare etiam a quelli sonno exercitati in tal scientia.*

Den Einfluß, den die Italiener auch als Erzeuger von Musikinstrumenten bereits um jene Zeit auf dem Nachbarboden der österreichischen Erblande ausgeübt haben müssen, illustrieren die bereits erwähnten beiden Holzschnitte zu Judenkünig's Lautenbüchern. Die »Geyge«, die der junge Mann streicht, ist, wie schon Wasielewski<sup>1)</sup> erörtert hat, eine »Viole« italienischer Type.

Haben wir auch die Empfindung, daß uns in Judenkünig, trotz aller Abhängigkeit von der Mensuralmusik und ihren Formen, unter der mehr oder weniger ja auch die folgenden deutschen Lautenisten des 16. Jahrhunderts stehen, eine unverkennbar individuelle Künstlernatur entgegentritt, in der sich bereits das Selbstbewußtsein des Instrumentisten kräftig regt<sup>2)</sup>, so sind wir doch objektiv nicht in der Lage, ein voll abschließendes Urteil über seine Künstlerschaft zu fällen. Die Stücke in seinen Lautenbüchern sind eben Übungsstücke für Schüler und keine Glanzstücke für Virtuosen. Judenkünig schließt das »ander puechlein« ausdrücklich mit den Worten:

»Vnd wann ich vernym daß diesses büechlein angem vnd lieb gehalten wirdt / so will ich bald ain grösseres auslassen geen / das künstlicher vnd scherpfffer wirdt sein / für die / die vor ain vebung haben auf der Lautten.«

Dieses Virtuosenbuch, das zweifelsohne erst den eigentlichen Wertmesser für die Künstlerschaft Judenkünig's abgegeben hätte, ist infolge des drei Jahre später erfolgten Todes des Lautenisten wahrscheinlich nicht mehr zustande gekommen.

Immerhin sind die vorhandenen Lehrbüchlein Judenkünig's mit ihren Tänzen, Priameln und Liedlein, die noch Newsidler als die »besten vnd fürnemsten« bezeichnet<sup>3)</sup>, geeignet, uns wenigstens einen Rückschluß machen zu lassen auf eine bereits sehr beachtenswerte, technisch festgegründete Kunstfertigkeit in der Behandlung des Instrumentes der Laute

1) Gesch. der Instrumentalm. im 16. Jhrdt.

2) Man beachte folgende Stelle aus dem »ander puechlein« der »vnderweisung«: »Auch begibt es sich oft in ainem tempus / zway oder dreyen / dz die drey stymen wild dürcheinand' geen / das sy auf ainer Lantten nit so volkumenlich geschlagen mügen werden / als drey syngen mügen / so richt dich nach der Lauttenart / vnd schreib was dir müglich zu slahen ist / dann es ist nit von nöten daz man ainen jedlichen sein gedicht nachschlahe oder schreibe dann ain gueter Latenist kan im pald ain pessere gestalt geben dann ain vnerfarn componist / vnd welicher vil auf die Lautten setzet / das er in ain auswendigen branch khombt / so mag er darnach vonn im selber aus seinem hawbt setzen / ain / zwo / drey stym vber ain Korgesannng oder stückh lieder / tenntz vnnnd Gassenhawer / wo zwe er lust hat.«

3) »Der ander theil des Lautenbuchs« 1536. Zu Stück xlij bis liij heist es: »Volgend etliche liedlein / die besten vnd fürnemsten / so am meisten im prauch sind / vnd am liebsten gehört werden / vnd die sind mit sonderm fleis vnd schönen laiffen colorirt.« Unter diesen Liedlein sind Nr. xlij »Von edler art«, Nr. lj »Mein hertz alzeyt hat groß verlangen« und Nr. liij »Nach willen dein«, die auch Judenkünig bietet.

und uns zugleich einen Begriff zu geben von dem Wesen der Kunst seines Zeitgenossen an Kaiser Max I. Hof, des gerühmten »Lautenschlahermaisters« Artus.

In der Geschichte der Instrumentalmusik, deren integrierenden Bestandteil ja die Lautenmusik durch fast zwei Jahrhunderte bildet, gebührt dem Lautenisten Hans Judenkünig ein fester Platz, als dem organischen Verbindungsgliede zwischen den alten deutschen Lautenisten mit Konrad Paumann, dem genialen Erwecker dieses reich aufsprossenden Zweiges der Instrumentalmusik in Deutschland an der Spitze, und zwischen den sich bereits als »modern« gebenden Lautenisten, deren Reihe mit unserem Preßburger Hans Newsidler beginnt<sup>1)</sup>.

---

1) Die Untersuchung über die instrumentale Technik bei Judenkünig im unmittelbarem Anschluß an den musikalischen Inhalt bleibt dem Rahmen einer umfassenderen Publikation aus dem Gebiete internationaler Lautenliteratur vorbehalten.

## Jean-Marie Leclair L'ainé.

Premier Symphoniste du Roi. — D'après des documents inédits,  
par

**L. de la Laurencie.**

(Paris.)

Le 8 Janvier 1695, un maître passementier de Lyon, nommé Antoine Leclair, épousait en l'église St. Nizier sa paroisse, une demoiselle Benoitte Ferrier, dont il devait avoir 8 enfants, 5 garçons et 3 filles.

L'ainé de ces 8 enfants fut un garçon qui naquit le 10 Mai 1697, et qui reçut les prénoms de Jean-Marie; de 1697 à 1714, le ménage Leclair voit sa progéniture s'accroître successivement de Jeanne, la première fille (5 Mai 1699), de Françoise (29 Août 1701), de Jean-Marie le second (23 Septembre 1703), de François (30 Août 1705), d'Antoinette (26 Décembre 1708), de Pierre (19 Novembre 1709), enfin de Jean-Benoit (25 Septembre 1714)<sup>1)</sup>.

Dans sa «Biographie générale des musiciens», Fétis a entouré l'enfance de Jean-Marie Leclair L'ainé d'une sorte de légende. Il lui donne, en effet, comme protectrice, une dame de la Mésangère qui l'aurait fait élever, et, sous les auspices de laquelle, il aurait débuté dans la vie artistique à Rouen et en qualité de danseur. Cette dernière particularité de la vie du musicien lyonnais est, du reste, relatée par la plupart des historiens du XVIII<sup>e</sup> siècle, et La Borde, l'abbé de la Porte, l'abbé de Fontenai, et de Bernis, dans son «Eloge de Leclair», s'en font complaisamment l'écho. Seul, de Rozoi, auteur d'un article nécrologique publié dans le *Mercur* en Novembre 1764<sup>2)</sup>, article que les historiens qui précèdent ont simplement paraphrasé, ne souffle mot de la présence de Leclair à Rouen comme danseur, et son silence semble de nature à faire suspecter les déclarations de ses imitateurs. Que Leclair se soit livré à l'art de la danse avant de devenir un violoniste célèbre, c'est ce qui ne saurait faire aucun doute et ce qui ne doit nullement surprendre,

1) *Registres de Baptêmes, Mariages et Enterrements* de la Paroisse St. Nizier à Lyon, de 1697 à 1714. Nous exprimons ici toute notre reconnaissance à M. Tricou de Lyon pour l'obligeance qu'il a mise à nous communiquer nombre de renseignements sur la famille Leclair.

2) *Lettre à M. de la Place*, Auteur du *Mercur* sur feu M. le Clair, premier symphoniste du Roi. *Mercur*. Novembre 1764. pages 190 et suivantes.

car à cette époque, le violon et la danse étaient intimement unis<sup>1)</sup>. La question se pose seulement de savoir si Leclair a séjourné à Rouen sous la protection de Mme de la Mésangère. Les papiers de la famille de la Mésangère ne contiennent malheureusement aucune trace de l'intérêt que la Marquise de Fontenelle aurait porté au jeune lyonnais; bien plus, ce que nous savons d'elle se concilie difficilement avec le rôle que Fétis lui prête. Marguerite Rambouillet de la Sablière avait épousé, en effet, le 9 Mai 1678, Guillaume Scott de la Mésangère, Conseiller au Parlement de Normandie, et en était devenue veuve le 16 Juillet 1682, soit 15 ans avant la naissance de J. M. Leclair. Huit ans après, en février 1690, Mme de la Mésangère, veuve de Scott, se remariait, et épousait Charles de Nocey de Fontenay. Si donc, elle s'est occupée de notre musicien, elle n'a pu le faire qu'en qualité de Mme de Nocey, et non en qualité de Mme de la Mésangère; dès 1684, on avait partagé entre la veuve et les mineurs les biens de Guillaume Scott, et, tandis que ceux-ci héritaient du château de la Mésangère et de l'Hôtel de la rue du Gros-Horloge, la veuve Scott recevait Bocherville, et ne pouvait donc se prévaloir d'aucune espèce de raison pour continuer à porter le nom de la Mésangère<sup>2)</sup>.

De plus, à partir de 1684, Mme de la Mésangère semble avoir cessé d'habiter Rouen, et écrit, à plusieurs reprises «que sa santé ne lui permet point d'habiter cette ville». Pour tous ces motifs, la protection dont elle aurait entouré Leclair paraît bien problématique. Il est vrai que de son premier mariage, Mme de Nocey avait eu deux fils, Guillaume et Antoine Scott, mariés tous deux, le premier à une D<sup>lle</sup> de Paz, le deuxième à Anne Elisabeth Bonnet, et que, par conséquent, une de ses belles filles a pu jouer le rôle qu'on lui prête. Mais cette hypothèse ne se soutient guère en raison de l'obscurité des deux belles filles de Mme de Nocey à l'égard desquelles on ne saurait invoquer les goûts artistiques qui caractérisaient leur belle-mère. D'un autre côté, si Leclair a séjourné à Rouen, il n'a

1) Voir à ce propos: Recueil d'édits, arrêts du Conseil du Roi, Lettres patentes, Mémoires et Arrêts du Parlement etc. . . en faveur des Musiciens du Royaume. — Paris. Ballard 1774. — Ce recueil contient un intéressant Mémoire publié en 1664 par Dumanoir, Roi des Menestriers et par les Jurés de la Communauté des Maîtres à danser.

2) Sur Madame de la Mésangère, on peut consulter les travaux suivants: 1<sup>o</sup> *Revue de Normandie* — 1868. — Fontenelle et la Marquise des Entretiens sur la Pluralité des Mondes par F. Bouquet. — 2<sup>o</sup> *Journal de Rouen* — 28 octobre 1868. — Article de M. Eugène Noël. — 3<sup>o</sup> *Magasin pittoresque* — 1869. — Promenades d'un Rouennais dans sa ville par M. E. Noël. — 4<sup>o</sup> *Revue de Normandie* — 1869. — Article de M. de Jonquières. — 5<sup>o</sup> Walkenaër — *Histoire de la vie et des ouvrages de la Fontaine*. — Voir aussi les Notes publiées par M. Ch. de Beaurepaire dans la «Normandie littéraire et historique» de 1898. La notice de M. de Beaurepaire a été composée au moyen des papiers relatifs à la succession Scott de la Mésangère.

pu le faire que vers l'âge de 10 ou 12 ans, c'est-à-dire, vers 1707 ou 1709. Nous le trouvons, en effet, établi à Lyon en 1716, où il exerce le métier paternel, et où il contracte mariage avec D<sup>lle</sup> Marie-Rose Castagnié, fille de Pierre Castagnié, marchand de liqueurs en cette ville et de D<sup>me</sup> Claire Fieurade. Le contrat, passé devant M<sup>r</sup> Hugues Delhorme, notaire à Lyon, le 20 Juillet 1716, qualifie Leclair de « maître passementier » demeurant « au coin de la rue Buisson, maison de St. Bonaventure, paroisse St. Nizier »<sup>1)</sup>, et le mariage fut célébré le 9 Novembre suivant en l'église Ste Croix<sup>2)</sup>. Jean-Marie avait alors un peu plus de 19 ans, et, comme les réglemens de la Corporation des Passementiers accordaient la Maîtrise aux fils de Maîtres dès l'âge de 15 ans et sans apprentissage obligatoire, notre musicien, avait donc dû résider à Lyon depuis l'année 1712 pour pouvoir porter le titre de « maître passementier ». Voilà qui resserre singulièrement l'intervalle durant lequel son exode rouennais a été possible<sup>3)</sup>.

En outre, de nombreux homonymes exercent à Rouen la profession de maître à danser, et cela entre 1707 et 1712; l'un d'eux porte même l'un des prénoms du musicien lyonnais, car on trouve à Rouen en 1707, 1708 et années suivantes un « Jean Leclerc », maître à danser, qui demeure « rue de Crottes, paroisse St. Maclou »<sup>4)</sup>. Il n'y aurait rien d'extraordinaire à ce qu'une confusion se fût établie entre ce Jean Leclerc, danseur Rouennais et Jean-Marie Leclair; ajoutons que les archives de Rouen sont muettes à l'égard de notre musicien et que les relations entre Lyon et la capitale de la Normandie étaient rares et difficiles au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

J. M. Leclair a dû faire son éducation de danseur et de violoniste dans sa ville natale, durant les loisirs que lui laissait sa profession de passementier, et son père fut très probablement son premier maître. On voit, en effet, Antoine Leclair signalé comme « symphoniste » lors du mariage de son fils Pierre avec D<sup>lle</sup> Suzanne Biolet, le 30 Janvier 1730<sup>5)</sup>. Là est, sans doute, l'origine de l'erreur des historiens qui ont voulu transformer Antoine Leclair en un « musicien de Louis XIV », et il convient de remarquer, à l'appui de notre thèse, que la famille Leclair a produit

1) *Minutes de M. Delhorme*, Notaire à Lyon. — Contrat de Mariage du 20 Juillet 1716.

2) *Registres des mariages de la Paroisse Ste. Croix à Lyon* — Volume 413.

3) *Règlements de la Corporation des Passementiers et Ouvriers tisseurs en soie de Lyon*.

4) *Bailliage de Rouen*. — Registre des Métiers pour l'année 1707. — No. 13. Samedi 29 Janvier 1707. — Voir Juin 1708, Décembre 1717, etc. — (Archives départementales de la Seine inférieure.)

5) *Registres de baptêmes, mariages et enterrements de St. Pierre et St. Saturnin à Lyon*.

trois violonistes, les deux Jean-Marie et Pierre, ce qui semble indiquer une sorte d'hérédité musicale.

Si les relations entre la Normandie et le Lyonnais étaient rares au XVIII<sup>e</sup> siècle, en revanche Lyon entretenait avec Turin des rapports très fréquents. Quand on construit le « Concert » à Lyon en 1724, on le bâtit dans le goût italien et sur les plans de l'architecte milanais Pietra-Santa<sup>1)</sup>. C'est en raison de ces relations, et peut-être à cause des parentés italiennes de sa femme<sup>2)</sup>, que J. M. Leclair s'en va, en 1722, remplir les fonctions de premier danseur et de maître de ballet au théâtre de Turin. Il y compose pour la *Sémiramide* d'Orlandini, livret de Metastase<sup>3)</sup>, trois intermèdes dont voici les titres : 1) *Di Tritoni*, 2) *Delle Stagioni*, 3) *Di Mori*; le livret porte : « composti da Maria L'Eclair » avec une orthographe révélatrice de la prononciation italienne<sup>4)</sup>. Ces intermèdes consistaient en ballets mythologiques et ethnographiques dans le goût du temps. Le premier séjour de Leclair dans la capitale piémontaise ne fut pas de longue durée, puisqu'en 1723 il publie à Paris son « 1<sup>er</sup> Livre de Sonates à violon seul avec la Basse », ouvrage gravé par L'Hûe, et dédié à M. Bonnier, trésorier général des Etats de Languedoc, protecteur que le jeune musicien avait eu la bonne fortune de rencontrer dès son arrivée à Paris et auquel il témoigne sa reconnaissance dans son épître dédicatoire.

En 1724, le Théâtre de Turin est fermé à cause de la mort de la Princesse de Piémont; il l'est également en 1725 en raison de celle de Madame Royale. Aussi Leclair ne rejoint-il Turin qu'en 1726, où Quantz signale sa présence au mois de Mai de cette année : « Leclair, écrit-il dans ses *Lebensläuffe* », qui passe maintenant en France pour un des premiers violonistes, se trouvait alors à Turin où il prenait des leçons de Somis<sup>5)</sup>. A l'école du célèbre maître piémontais, Jean-Marie faisait des progrès rapides, sans négliger pour cela ses fonctions chorégraphiques, puisqu'en 1727 il utilise ses ballets de *Sémiramide* en les adaptant à la *Didone* du napolitain Sarri Domenico<sup>6)</sup>. L'année 1728 le ramène à Paris, où, pendant la quinzaine de Pâques, il débute brillam-

1) *Le Théâtre à Lyon au XVIII<sup>e</sup> siècle*, par Emmanuel Vingtrinier — Lyon 1879.

2) Un témoin de son mariage, Joseph Masson est chirurgien à Annecy en Savoie.

3) G. M. Orlandini, né à Bologne en 1690, mort à Florence en 1750.

4) Giacomo Sacerdote. — *Teatro regio di Torino* — cenni storici intorno al teatro e cronologia degli spettacoli rappresentati dal 1609 al 1890 — Torino, 1892. page 48.

5) Quantz's *Lebensläuffe* in « Marpurge's Beyträge » I. Band, p. 236.

6) Sarri Domenico né à Trani en 1678, 1<sup>er</sup> maître de chapelle de la cour de Naples vers 1741. — Sacerdote, Loc. cit. p. 50. On y lit pour l'année 1727. (Cronologia): Didone, poesia di Metastasio. Musica del maestro Sarri... Primo ballerino L'Eclair. — Balli: 1) *di Tritoni*. 2) *Delle Stagioni*. 3) *Di Mori*, composti da G. M. (Giovanni Maria) L'Eclair di Lione.



ment au Concert spirituel dirigé alors par Philidor. Sa merveilleuse virtuosité le place d'emblée en vedette, et le *Mercur*e écrit: «Le sieur Leclerc, fameux violon joua une Sonate qui fut généralement et très vivement applaudie»<sup>1)</sup>. Vers cette époque, le violoniste publie son «2<sup>e</sup> Livre de Sonates à violon seul et la Basse continue» dans lequel l'emploi plus fréquent de la double corde montre les progrès réalisés sur l'œuvre I, sous l'influence de Somis; la gravure en fut confiée à M<sup>lle</sup> Louise Roussel.

A ce moment, MM. Bonnier de la Mosson père et fils sont les protecteurs en titre de Leclair auquel ils offrent le vivre et le couvert, puisqu'il habite dans leur hôtel de la rue St. Dominique, et qu'ils aident de leurs subsides et de leur influence<sup>2)</sup>. Aussi le musicien accumule-t-il, à leur égard les marques de sa gratitude, vantant, dans la dédicace de son 2<sup>e</sup> Livre de Sonates, l'étendue des lumières et la délicatesse du goût de Joseph Bonnier de la Mosson. Ce Joseph Bonnier était le véritable type du financier du XVIII<sup>e</sup> siècle, Mécène auprès des artistes des deux sexes, collectionneur et botaniste, au dire de l'abbé Pinche. Son «cabinet» de curiosités jouissait d'une juste réputation, et la malignité publique, personnifiée dans le policier officieux qui a rédigé les curieux: «Détails de la régie actuelle de l'Opéra en 1738», assurait qu'il s'intéressait vivement à M<sup>lle</sup> Petitpas, «grande fille bien fort faite qui a un joly gosier», et dont les appointements annuels de 1200 livres se trouvaient par là considérablement augmentés<sup>3)</sup>.

Leclair continue la série de ses succès au Concert Spirituel dont il devient un des virtuoses préférés; il exécute des Concertos italiens, suivant en cela les traces de Guignon qui avait charmé l'auditoire en interprétant avec son brio coutumier le «Concerto du Printemps de Vivaldi»<sup>4)</sup>. Mais il n'était pas rattaché à M. de la Mosson par les seuls liens de la reconnaissance; l'amitié qu'il vouait à son protecteur s'augmentait des sentimens qui naissent entre maître et élève, et ce fut, en quelque sorte, comme conséquence de ses leçons, que Leclair composa les «6 Sonates à deux violons sans Basse» qui constituent son œuvre III. Déjà, les gens de qualité, dédaignant un préjugé suranné, s'adonnaient avec ardeur à l'étude des instruments; le violon, au dire du *Mercur*e, avait été ennobli,

1) *Mercur*e — avril 1728. — Concerts des 17 et 19 avril. Fétis s'est donc trompé en prétendant que Leclair était arrivé à Paris en 1729.

2) De Bernis écrit: «Il fut successivement attaché à MM. Bonnier père et fils qui s'empresèrent à lui fournir les moyens d'étudier dans le repos et les occasions de se faire connaître.» *Eloge de M. Leclair* in: *Nécrologe des Hommes célèbres de France*. 1<sup>re</sup> partie 1764—1767.

3) «Détails de la régie actuel (sic) de l'opéra.» — 1738. (Archives de l'Opéra).

4) Voir *Mercur*e, Février 1729, p. 393. Juin 1729, p. 1251. Juin 1730, p. 1237.

et les «honnêtes gens» ne se faisaient pas faute de le cultiver<sup>1)</sup>. Leclair déclare tout net que M. de la Mosson lui suggéra l'idée de publier son œuvre III, assuré qu'il était de la voir appréciée par le public comme par son protecteur<sup>2)</sup>.

Depuis quelques années, le musicien entretenait avec M<sup>lle</sup> Louise Roussel, qui gravait ses œuvres, des relations d'affaires, lesquelles ne devaient pas tarder à prendre un caractère plus tendre. Devenu veuf de sa première femme Rose Castagnié, il épousa sa collaboratrice. M<sup>lle</sup> Louise Roussel appartenait à une dynastie de graveurs et d'orfèvres<sup>3)</sup>; son père Claude Roussel, graveur en taille douce, avait gravé les Sonates de violon de Du Val, et elle-même, outre les compositions de Leclair, avait gravé les «Concerts de Symphonie» d'Aubert. En 1730, au moment de son mariage avec Jean-Marie, M<sup>lle</sup> Roussel avait 30 ans; elle était orpheline de père, ainsi que le constate son contrat de mariage passé le 8 septembre 1730 devant M. Caron notaire à Paris<sup>4)</sup>. Leclair y est qualifié de «musicien» et habite chez son protecteur, rue St. Dominique. Sa fiancée est domiciliée rue St. Jacques, paroisse St-Benoit et apporte à la communauté tous ses biens évalués à 6000 livres, parmi lesquels figurent les «planches par elle gravées»<sup>5)</sup>.

Cet acte nous renseigne de façon précise sur les relations que Leclair s'était faites à Paris à cette époque. Il énumère tous les représentants de la famille Bonnier qui ont signé au contrat, d'abord Antoine, conseiller du Roy, Président de la Cour des Comptes, Aydes et Finances du Languedoc, puis ses enfants, Joseph, Baron de la Mosson, et Anne-Joseph. A la suite de témoins aussi brillants viennent les membres de la famille de la future, ses trois frères, Martin Estienne «Dessinateur du Roy», Jean-Baptiste et Nicolas Edme, suivis des amis et connaissances, petits officiers

1) *Mercur*, Juin 1738, p. 1114—1115. «Mémoires pour servir à l'histoire de la musique instrumentale.»

2) *Lettre dédicatoire* de l'œuvre III, adressée à M. Bonnier de la Mosson, Maréchal général des Logis des Camps et Armées du Roy, trésorier général des Etats de la Province de Languedoc.

3) On trouve un Claude Roussel, orfèvre, mort le 1<sup>er</sup> Novembre 1678. Un autre Roussel, graveur vivait dans la 2<sup>e</sup> moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Voir: Herluison: *Actes d'état civil d'artistes français* pp. 108, 468.

4) *Contrat de Mariage* du 8 Septembre 1730. — Minutes de Me Caron, Notaire à Paris. — Louise Roussel était née le 9 Septembre 1700. (Extrait des registres des baptêmes de la paroisse St. Benoist de Paris pour l'année 1700. Collationné à l'original pour un acte de notoriété le 2 Décembre 1765.) (Archives de la Seine.)

5) Le 5 Janvier 1731, J. M. Leclair, par-devant Me Caron, reconnaît que sa femme lui a fourni la somme de 6000 livres mentionnée au contrat. Cet acte contenant donation entre vifs fut insinué à Paris le 8 Janvier 1731, moyennant la somme de 20 livres. — (Registres d'insinuations, de contrats de mariage et dons mutuels de 1730 à 1733 — feuillet 128, Arch. nat. Y. 330.)

et bourgeois de Paris, au nombre desquels on remarque le maître tailleur Louis Petitbois dont la fille devait, par la suite, entourer Madame Leclair sa marraine d'une affection touchante, et André Chéron, maître de musique, avec lequel Leclair travaillait assidûment la composition<sup>1)</sup>.

En épousant M<sup>lle</sup> Roussel, le musicien faisait un mariage qui lui assurait une petite aisance. Sa femme, personne rangée et épargneuse, se trouvait bénéficiaire, dès 1723, d'une rente viagère de 90 livres sur la ville de Paris, rente constituée sur sa tête, au profit de Pierre Jousse, Bourgeois de Paris<sup>2)</sup>.

On voit par ce qui précède, ce qu'il faut penser de l'assertion suivante de Fétis: «La femme de cet artiste fut cantatrice à l'Opéra pour les seconds rôles; elle se retira en 1750 avec la pension. Elle se livra alors à la gravure de la musique, et grava plusieurs ouvrages de son mari à qui elle survécut.» Fétis, induit en erreur par une homonymie, a soutenu que J. M. Leclair était entré en 1729 à l'orchestre de l'Opéra, alors qu'il s'agissait de *Jean Leclerc* «ordinaire de la chambre du Roi et de l'Académie royale de Musique» pensionné en 1750 à raison de 300 livres. Jean Leclerc était encore au service du roi en 1760, comme membre de la bande des 24 violons, et le 15 mars 1760 on lui allouait ses gages de 365 livres pour l'année courante<sup>3)</sup>. En outre, il touchait sa pension de l'Opéra en 1767, 1768, 1769 et 1770, et on sait que J. M. Leclair est mort dans la nuit du 22 au 23 octobre 1764<sup>4)</sup>.

Fétis s'est livré ici à une double et assez amusante confusion; il a su qu'un artiste de l'Opéra du nom de Leclerc avait été pensionné en 1750, et avait quitté à cette date l'Académie royale, mais il ne s'est pas aperçu que ce personnage se confondait avec celui qui entra à l'orchestre en 1729, comme second violon aux appointements de 450 livres. Il a alors transformé ce violoniste du «Grand Chœur» en une «Demoiselle des Rolles», dont il a fait la femme de Leclair; de sorte que, de par Fétis, Jean Leclerc, s'est trouvé identifié successivement avec les deux époux Leclair. Ajoutons, qu'indépendamment du caractère comique de

1) Au dire de Marpurg, Leclair avant de travailler avec Chéron s'était assimilé le «*Gradus ad Parnassum*» de Fux, dont la 1<sup>ère</sup> édition en latin parut en 1725.

2) *Contrat* passé devant Me Lorimier, Notaire à Paris et son confrère, le 22 Mai 1723, contenant constitution par MM les Prévot des Marchands et Echevins de la ville de Paris de 90 livres de rente viagère à prendre dans les 4 millions de livres de rente viagère au denier vingt-cinq créées par Edit du mois de Novembre 1722, au profit de Pierre Jousse, Bourgeois de Paris, sur la tête de D<sup>lle</sup> Louise Roussel. — Le capital versé était de 2250 livres et la jouissance de la rente commençait le 1<sup>er</sup> Janvier 1722. — (Minutes de Me Lorimier — Constitutions de rentes viagères sur l'Hôtel de Ville.)

3) Maison du Roi. — Archives nat<sup>les</sup> O, 842.

4) Voir à cet égard les Archives de l'Opéra, et les volumes des «*Spectacles de Paris*» afférents aux années mentionnées ci-dessus, à la rubrique: «Artistes et Symphonistes pensionnés de l'Académie royale de musique.»

cette confusion, Fétis montre en la circonstance un esprit critique singulièrement ingénu en s'imaginant qu'une chanteuse de l'Opéra pouvait devenir d'emblée une graveuse de musique, et un examen même superficiel des œuvres de Leclair lui eût révélé que sa femme avait commencé à les graver bien avant 1750.

Fétis n'a pas eu plus de chance en fixant à l'année 1731 la date de l'entrée de Leclair à la musique du roi, car là encore, il confond le violoniste avec un artiste que le *Mercur*e appelle *le Cler* et dont il entretient pour la première fois ses lecteurs en Octobre 1731, à l'occasion de l'exécution d'*Armide* à Versailles, aux concerts de la reine. En raison de la longueur des tragédies lyriques en 5 actes et Prologue, on les donnait en 3 représentations de 2 actes chacune. C'est ainsi que le 15 octobre 1731 on avait commencé *Armide*, et exécuté le Prologue et le 1<sup>er</sup> Acte. «Le 20, rapporte le *Mercur*e, on continua le même Opéra par les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> Actes. Le Sr. *le Cler*, nouvellement reçu à la musique du Roy pour y chanter la taille, fit le rôle de la *Haine* avec beaucoup d'applaudissement<sup>1)</sup>. Le Leclerc entré en 1731 à la musique du roi était donc une taille et non pas un violoniste.

On retrouve ce Leclerc, qui portait le prénom de Pierre, à côté de d'Angerville, de Tribou, de Chassé et de Guesdon en Juillet et Décembre 1736, puis en Juillet 1738. Il figure sur *l'Etat de la France* de 1736, au nombre des tailles, à côté de Boutelou, de du Mont, de Guesdon et de Petillot, et chante encore chez la reine en 1741<sup>2)</sup>.

Leclair était alors dans toute la vigueur de son beau talent, et ses contemporains ne lui ménageaient pas les éloges. Le *Mercur*e d'abord, Daquin ensuite, exaltent le musicien qu'ils traitent «d'admirable». Si ses compositions ont paru d'abord «de l'algèbre», «elles sont regardées aujourd'hui comme ce qu'il y a de plus parfait<sup>3)</sup>. On a voulu attribuer à Leclair le mérite d'avoir, le premier en France, employé la «double corde». «C'est, dit le *Mercur*e, le premier français qui, à l'imitation des Italiens, a joué la double corde, c'est-à-dire, joué par accord, en jouant sur le même violon 2, 3 et jusqu'à 4 parties par le moyen du ponce». Le *Mercur*e fait erreur, car Leclair ne fut pas l'introducteur en France de l'usage de la double corde; il suffit, pour s'en assurer, de parcourir les œuvres de violon de ses prédécesseurs immédiats, Du Val,

1) *Mercur*e — Octobre 1731 — Page 2453.

2) *Etat de la France* de 1736. — Chapelle musique du Roi — *Mercur*e, Juillet et Décembre 1736, Juillet et Octobre 1738. Ce Pierre Leclerc figure comme témoin dans un procès en diffamation, intenté en Juillet 1731 par La Lande à une femme Hubert. (Archives de Seine et Oise. — Fonds de la Prévôté de l'Hôtel. — Liasse Procès.)

3) *Mercur*e. Juin 1738 — p. 1115. — Daquin. Lettres sur les Hommes célèbres dans les Sciences, la Littérature et les Beaux-arts sous le règne de Louis XV. Lettre VI. pp. 132—133. Amsterdam et Paris 1752.

Sénallié et Jean-Baptiste Anet. On trouve des traits en tierces et en sixtes dans les Sonates IV, V, VIII, IX, X, XI et XII du 1<sup>er</sup> Livre de Du Val (1704), et on ne saurait, par suite, attribuer à Leclair l'initiative de ce progrès dans la technique du violon; il a seulement étendu et généralisé cet usage à un degré inconnu avant lui. Quant à l'emploi du pouce, il se manifeste dans le 1<sup>er</sup> Livre de Sonates (Sonate XII en si min.). *L'allegro ma non troppo* de cette Sonate présente en effet l'arpège suivant:



par les documents de la comptabilité des «Menus Plaisirs», car le nom de Leclair ne se trouve nulle part dans les comptes antérieurs à 1734, et on ne le relève pas davantage pendant le 1<sup>er</sup> semestre 1734. Comme le service à la musique du roi se prenait par quartier, Leclair, pourvu en Avril 1734, devait figurer sur les comptes de Juillet à Décembre, et c'est, en effet, ce qui se produit. Il est alloué, par les Menus Plaisirs, aux Srs Guignon et Leclerc, violons, chacun la somme de 1000 livres «pour avoir joué aux Concerts de la Reyne tant à Versailles qu'à Marly et à Fontainebleau pendant le courant de l'année 1734, quartiers de Juillet et d'Octobre»<sup>1</sup>). En outre, Leclerc et Guignon émargent chacun pour 500 livres sur la somme de 13896 livres remboursée au Sr. Tardif et payée par lui aux «Musiciens et Symphonistes» à titre de récompense pour les concerts<sup>2</sup>); cette fois, Leclair précède Guignon sur les comptes, de sorte que, grâce à ce simple document, on voit poindre la rivalité qui devait mettre aux prises les deux artistes; par une attention tendancieuse le comptable a placé tantôt l'un tantôt l'autre en première ligne, cherchant ainsi à ménager la susceptibilité de chacun d'eux.

A ces concerts, Leclair participe à l'exécution des opéras d'*Atys*, de *Roland*, d'*Armide*, de *Persée*, de *Phaëton*, d'*Isis*, et de *Bellérophon* que Destouches et de Blamont, les deux surintendants font interpréter devant la reine. On goûtait fort à la cour le talent de notre violoniste qui ne se faisait pas faute de jouer ses compositions; c'est ainsi que le 9 Mars 1735, rapporte le *Mercur*, le sieur le Clerc (ordinaire de la musique du Roy), exécute chez la reine un concerto de sa composition; «son jeu brillant et délicat fut extrêmement applaudi»<sup>3</sup>).

Aussitôt nanti de sa fonction, Leclair remercie le roi de la faveur dont il vient d'être l'objet en lui dédiant son «3<sup>e</sup> Livre de Sonates» sur l'en-tête duquel il s'intitule: «Ordinaire de la Musique de la chapelle et de la chambre du Roy». «La grâce que votre Majesté vient de me faire, autorise l'homage que j'ose luy rendre», écrit-il dans sa dédicace, et ces termes nous permettent de fixer la date du 3<sup>e</sup> Livre de Sonates à l'année 1734. De Bernis et Fontenai se sont donc trompés en considérant cet

1) «Etat de la dépense faite en l'extraordinaire des Menus plaisirs et affaires de la chambre du Roy, tant pour les Comédies françoises et italiennes qui ont estéés jouées devant leurs Majestez à Versailles que pour les concerts qui ont estéés donnez au dit Versailles pendant les quartiers de Juillet et d'Octobre de la présente année 1734. (Arch. nat., Menus plaisirs — O<sub>1</sub> 2861.)

2) Somme de 13896 livres remboursée au Sr Tardif, et par lui payée aux Musiciens, Musiciennes et Symphonistes pour Récompenses à eux accordées par M le premier gentilhomme de la chambre, suivant les ordres de sa Majesté pour avoir assisté aux 61 concerts qui ont estéés exécutés chez la Reyne, tant à Versailles et à Marly qu'à Fontainebleau pendant la présente année 1734. — (Arch. nat. O<sub>1</sub> 2861.)

3) *Mercur*. — Mars 1735. — pp. 593, 594. —

ouvrage comme portant des traces de l'influence que Locatelli aurait exercée sur Leclair, puisqu'il n'était pas encore allé en Hollande, lorsqu'il le composa.

Leclair retrouvait à la musique du roi un violoniste qui rivalisait déjà avec lui au Concert Spirituel, Pierre Guignon; «il s'élevait, dit Daquin, au point de contrebalancer le célèbre Leclair», et Marpurg nous raconte une histoire assez curieuse sur le différend qui ne tarda pas à s'élever entre les deux artistes également jaloux de leur prééminence. Aucun d'eux ne voulait tenir l'emploi de 2<sup>e</sup> violon (*Spielung der zweyten Geige*)<sup>1)</sup>. Ils convinrent alors de changer de place tous les mois, et Guignon, beau joueur, laissa Leclair prendre la 1<sup>re</sup> place; mais, lorsque le mois fut écoulé, et que celui-ci dut, en vertu de la convention, passer au second rang, il préféra se retirer et abandonner son emploi<sup>2)</sup>. L'incident s'est probablement déroulé en 1736, car Leclair figure encore parmi les Symphonistes de la musique du Roi sur *l'Etat de la France* de cette année, où son nom suit immédiatement celui de «Pierre Gignon» (sic), avec l'orthographe: «Marie Le Clerc». Il est regrettable qu'une lacune des Archives (les comptes des Menus plaisirs<sup>3)</sup>) manquent pour les années 1735, 1736 et 1737), empêche de suivre Leclair à la musique royale de 1734 à 1736. En tout cas, les comptes de l'année 1738 ne portent plus trace de son nom<sup>4)</sup>.

C'est sans doute vers 1736 ou 1737 que Leclair composa son œuvre VI: «Première Récréation de Musique pour 2 violons et la Basse continue», puis son œuvre VII comprenant 6 Concertos à 3 Violons, Alto et Basse, avec la Basse continue qu'il dédia à Chéron «maître de chapelle». Il l'appelle, dans sa lettre dédicatoire «mon cher ami» et «mon cher maître», et déclare modestement à l'égard de son ouvrage: «s'il s'y trouve quelques beautés, je les dois aux sçavantes leçons que j'ai reçues de vous»<sup>5)</sup>.

À partir de 1736, le nom de Leclair cesse de figurer sur les programmes du Concert Spirituel; on joue souvent de ses œuvres, et de loin en loin ses élèves se produisent, mais le violoniste ne paraît plus comme exécutant; le 15 Août 1736 c'est un jeune homme de 17 ans qui exécute un de ses Concertos; le 8 Septembre 1739, Dupont en joue un

1) Ce membre de phrase a été mal traduit par Fétis qui parle de «chef des seconds violons» Marpurg. [F. W.] — *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. — I. Band.

2) VII. — Nachricht von verschiedenen berühmten Violonisten und Flötenisten iziger Zeit zu Paris. — Berlin 1754. — pp. 466—467. —

3) *Etat de la France* — 1736. — Chez de Heuqueville Père. — Article III: De la chapelle-musique du Roy. — p. 101. Liste des Symphonistes.

4) Arch. nat. O<sub>1</sub> 2863.

5) Lettre dédicatoire du 1<sup>er</sup> Livre de Concertos.

autre, et le 25 Décembre 1741 Petit se fait applaudir dans une Sonate à violon seul; quelque temps auparavant on avait été émerveillé d'entendre les jeunes Gaviniés et L'abbé interpréter en véritables virtuoses une de ses Sonates à 2 violons<sup>1)</sup>.

Leclair, en sortant de la musique royale, n'avait pas tardé à quitter la France pour la Hollande où il était appelé à la Cour de la Princesse d'Orange<sup>2)</sup>. La correspondance de Constantin Huyghens nous montre en quel honneur on tenait les musiciens français aux Pays-Bas, pendant le XVII<sup>e</sup> siècle. Cette faveur persistait encore au XVIII<sup>e</sup>, bien qu'elle fût contrebalancée par l'influence italienne. Le célèbre Locatelli s'était fixé en Hollande où il publiait une grande partie de ses œuvres, et les biographes de Leclair racontent que, durant son voyage aux Pays-Bas, celui-ci approcha le fameux violoniste italien et lui demanda quelques conseils.

La cour de la Princesse d'Orange ne se tenait point à la Haye, mais bien à Leeuwarden, car la résidence de La Haye ne devint officielle qu'en 1747, époque de la restauration du Stathoudérat. C'est donc à Leeuwarden ou au château du Loo que se rendit Leclair, et la vie de cour y était fort simple. La princesse Anne, au dire du musicien, montrait un goût très vif pour la musique et avait «une connaissance profonde des principes [de cet art]<sup>3)</sup>. Protectrice de Haendel avant son mariage, elle organisait au Loo des concerts justement célèbres et elle accueillit d'autant plus favorablement l'ancien «ordinaire de la musique du Roi» qu'au dire d'un voyageur contemporain, la Hollande vers 1738 ne brillait pas d'un grand éclat musical et qu'on y souffrait fort de la pénurie d'artistes indigènes. «Peu d'entre les Hollandais, écrit M. de la Barre, ont attrappé un certain degré d'excellence . . . Des concerts de temps en temps, des écoliers en ville, voilà tout ce qu'ils ont, et, du reste, point d'Opéra<sup>4)</sup>. Après avoir comblé le musicien d'attentions, la Princesse lui fit obtenir la Croix du Lion néerlandais<sup>5)</sup>. Leclair a dédié à la Princesse d'Orange

1) *Mercur* — Août 1736 — p. 1913. — do. Septembre 1739 — p. 2085. — do. Décembre 1741. — p. 2744. — do. Septembre 1741. — p. 2092.

2) La Princesse d'Orange était la femme de Guillaume IV (Guillaume, Charles, Henri Frison) né le 1<sup>er</sup> Septembre 1711, mort Stathouder des Pays-Bas le 22 Octobre 1751). Guillaume IV avait épousé en 1734, la Princesse Anne fille de Georges II, roi d'Angleterre.

3) Lettre dédicatoire du 4<sup>e</sup> Livre de Sonates.

4) *Le Hollandais* — Lettres sur la Hollande ancienne et moderne par A. de la Barre de Beaumarchais — Francfort 1738. — Voir: Lettre XL, pp. 208—209. —

5) Supplément à la Lettre insérée dans le *Mercur* de Novembre sur feu M. Leclair premier symphoniste du Roi — *Mercur* — Décembre 1764 — p. 206. — Ce détail a été reproduit par Beffara dans son «Dictionnaire de l'Académie royale de Musique».



son «4<sup>e</sup> Livre de Sonates» œuvre IX, après avoir donné un pendant à sa «Première récréation de Musique» (œuvre VIII).

De retour de son voyage artistique en Hollande, notre musicien ne tarda pas à être appelé auprès de l'Infant Don Philippe. Son 2<sup>e</sup> Livre de Concertos (œuvre X) est, en effet, dédié à ce prince, et, dans sa lettre dédicatoire, Leclair s'exprime de la façon suivante: «Plusieurs des pièces qu'il renferme ont déjà eu l'avantage d'avoir été honorées de votre approbation pendant le séjour que j'ai fait à la cour de votre Altesse Royale<sup>1)</sup>». A travers le style courtoisanesque usité en pareille matière percent des allusions aux triomphes que le musicien souhaite à l'Infant, et il semble, en raison des insinuations belliqueuses que contient sa lettre, qu'elle ait été écrite pendant la guerre de la Succession d'Autriche, alors que Don Philippe, à la tête d'une armée espagnole, recevait à Chambéry dont il faisait son séjour, le serment de fidélité des Savoyards. La cour dont parle Leclair nous paraît donc devoir être celle de Chambéry. Nous savons par ailleurs que Don Philippe aimait vivement la musique, et qu'il avait attiré de nombreux artistes dans la capitale de la Savoie; on peut lire, en effet, dans le Chansonnier de Maurepas la note suivante: «Ce Prince (Don Philippe) a fait venir à Chambéry, où il fait son séjour, l'Opéra avec tous les Acteurs et les Décorations qui étoient à Lion<sup>2)</sup>», assertion que confirme l'Evêque de Grenoble par sa lettre du 9 Novembre 1743 au Comte d'Argenson: «J'arrive de Chambéry . . . Il y aura alternativement cet hiver Comédie, Concert et Assemblée<sup>3)</sup>». Don Philippe ne raffolait pas seulement de musique, mais était lui-même exécutant. Le Chevalier d'Havrincourt qui passa par Parme, alors que l'Infant en était devenu le duc, témoigne de ses dispositions musicales: «il jouait écrit-il, ci-devant du violoncelle, et toujours musique française; présentement il joue du pardessus de viole. Il se lève quelquefois dès 4 heures du matin, et, outre cela, il en joue encore plusieurs heures dans la journée<sup>4)</sup>». On le voit, Don Philippe appartenait à la catégorie des amateurs enragés, et Leclair dut être le bienvenu à sa cour. Son 2<sup>e</sup> Livre de Concertos nous semble donc pouvoir se placer vers 1744.

Quoiqu'il en soit, dès le mois de Janvier 1745, Leclair revenu à Paris

1) 2<sup>e</sup> Livre de Concertos. œuvre X. — Lettre dédicatoire. Don Philippe avait épousé Elisabeth de France fille de Louis XV. Voir le Livre de Stryenski: *Le gendre de Louis XV*, et l'ouvrage de M. F. Mugnier: *Le Théâtre en Savoie* Paris 1887.

2) Le Chansonnier de Maurepas cite ironiquement «parmi les livres nouveaux de 1744»: «le Traité des Conquestes et Balets héroïques représentés à Chambéry avec des Décorations françaises.» (Ms. 12647 No. 11 et No. 13. vol. XXXII. fonds français).

3) De Vanet. — *Guerre de la Succession d'Autriche*. — Tome II. — p. 104—105. — in: *Annales*.

4) *Mémoire du Duc de Luynes*. — Tome XI. — p. 217. — 218.

assiste le 28 de ce mois aux obsèques de sa belle-mère Louise-Anne Renard inhumée dans le cimetière de la paroisse St. Benoit<sup>1)</sup>. Ses voyages, ses concerts, ses relations princières lui avaient procuré quelque aisance; ce qui le prouve, c'est qu'en Septembre 1745, il se constitue une rente viagère de 800 livres, grâce à la bienveillance que lui témoigne le gendre de son protecteur Bonnier, Mgr Michel, Ferdinand, d'Albert d'Ailly, Duc de Chaulnes. Le duc de Chaulnes avait épousé, en effet, Anne Joseph Bonnier de la Mosson, et la mesure dont Leclair se trouvait appelé à bénéficier n'était, en quelque sorte, que la continuation de la protection dont l'entourait la famille Bonnier. Ce fut le 9 Septembre 1745, par devant M. Caron, Notaire à Paris, que le duc et la duchesse de Chaulnes constituèrent au profit de J. M. Leclair une rente viagère de 800 livres. Cette constitution était faite moyennant la somme de 8000 livres que les constituants déclaraient avoir reçue du bénéficiaire «en louis d'argent et monnoye ayans cours»<sup>2)</sup>. En même temps sa femme se constituait auprès des mêmes personnages une rente viagère de 500 livres après versement d'un capital de 5000 livres. Le 1<sup>er</sup> Février 1746, Leclair verse au duc et à la duchesse de Chaulnes un nouveau capital de 4000 livres producteur d'une autre rente de 400 livres payable à partir du 1<sup>er</sup> Janvier 1746. Il faisait ainsi un avantageux placement au taux de 10%<sup>3)</sup>.

La famille Bonnier n'était du reste pas la seule à témoigner sa sollicitude au musicien qui pouvait encore se prévaloir de l'amitié et de l'appui de M. Baron, Conseiller du Roy, Notaire, auquel il dédia son «2<sup>e</sup> Livre de Sonates à deux violons sans Basse». Nous trouvons une preuve évidente des secours matériels qu'il recevait de ce tabellion dans l'Inventaire dressé après son décès, le 13 Novembre 1764, au cours duquel sa veuve déclare, au nombre des dettes de la communauté, une

1) Le 28 Janvier 1745, acte d'inhumation de Louise-Anne Renard, âgée d'environ 84 ans, veuve de Sr Claude Roussel, graveur, en présence des Srs. Nicolas Roussel, officier d'offices et Jean-Baptiste Roussel, officier de maison ses fils, et de *Sr. Jean-Marie Leclair* musicien, son gendre, lesquels ont signé. — (Paroisse St. Benoit) — Herluison. p. 391. — Extraits des registres de l'Hôtel de Ville de Paris détruits dans l'incendie du 24 Mai 1871.

2) *Constitution viagère du 9 Septbre 1745.* — Minutes de Me Caron, notaire à Paris. — La rente de 800 livres devait être prise sur le brevet de 400000 livres accordé par le roi au Duc de Chaulnes lors Duc de Picquigny, le 25 février 1735 sur la charge de la compagnie des Deux-cent chevalégers de la garde du Roi, plus sur 35400 livres de rente d'une somme due à la Duchesse de Chaulnes par la succession de feu Joseph Bonnier, Baron de la Mosson, son frère, enfin sur les terres d'Echilly et Maucour sises en Picardie.

3) *Constitution viagère du 1<sup>er</sup> février 1746.* — Minutes de Me Caron.

somme de 500 livres «due aux enfants de feu M. Baron pour restant d'un billet.<sup>1)</sup>

En 1746, Leclair qui, jusque là, ne s'était appliqué qu'à la composition de la musique instrumentale, voulut s'essayer dans le genre dramatique. Il demanda un livret à M. d'Albaret, censeur royal<sup>2)</sup>, et écrivit la tragédie lyrique de *Scylla et Glaucus*.

Dans la préface de cette tragédie, d'Albaret explique que les sujets du Prologue et du Drame sont tirés l'un et l'autre des Métamorphoses d'Ovide. On connaît la fable des Propérides, citoyennes d'Amathonte qui niaient la divinité de Vénus, et que la Déesse irritée changea en statues de pierre. Voici en deux mots le sujet de la pièce de d'Albaret: La nymphe Scylla demeure indifférente à l'amour du Dieu marin Glaucus; désespéré de ses rigueurs, celui-ci prend le parti d'aller implorer le secours de la magicienne Circé qui ne tarde pas à s'enflammer pour l'amant malheureux. Les charmes de Circé font bientôt oublier à Glaucus les chaînes qui le rattachent à la froide Scylla, mais l'amant volage sait cependant s'arracher aux séductions de la magicienne, d'où fureur de celle-ci. Circé jure alors de se venger de Scylla, et, lorsque les deux amants enfin réunis s'abandonnent à leur bonheur, la magicienne entraîne la nymphe vers la mer où elle se précipite et se transforme en un rocher autour duquel aboient des monstres<sup>3)</sup>.

Le sujet, on le voit, ne manque pas de mouvement, et la rivalité des deux femmes crée un terrain fertile en scènes susceptibles d'exciter l'invention musicale. Leclair profita habilement du canevas de d'Albaret, et, sans aller jusqu'à dire avec de Rozoi que «la partie harmonique de cet opéra ne le cède en rien aux plus beaux morceaux de Rameau», on ne souscrira pas davantage à l'appréciation sévère et injuste de Bernis et de Fontenai.

Le public de l'Académie royale fit à *Scylla et Glaucus* un accueil fort

1) *Inventaire Leclair*. — 13 Novembre 1764 — Minutes de Me Fourcault de Paris. Cet inventaire est visé dans le Scellé apposé après le décès de Leclair par le Commissaire au Châtelet Thiot. Arch. nat. Y 2514.

2) Durey de Noinville: «*Abrégé de la Vie des Poètes et des Musiciens, qui ont donné des ouvrages pour l'Académie royale de Musique*.» T. I. p. 267. XLVII. — Le même: *Historie du Théâtre de l'Académie royale de Musique*. — Paris. 1757 et Boffara: *Dictionnaire alphabétique des poètes et auteurs qui ont composé pour le Théâtre de l'Académie royale de Musique* — Ms. —

3) Les paroles de *Scylla et Glaucus* ont été imprimées par Christophe Ballard dans le Tome XVIII de sa collection in-12°. — *Scylla et Glaucus*, Tragédie en 5 actes avec un prologue de M. d'Albaret — Musique de M. Leclair, représentée par l'Académie royale de Musique le Mardi 4 octobre 1746 — in-4° Paris — de Lormel — dans: *Dictionnaire des Théâtres de Paris* — 1756. Tome V. pp. 102—103. — On avait vu, au début du siècle, un *Glaucus* de l'abbé de Calvac mis en musique par un maître de clavecin appelé Cuvilier et qui avait échoué.

honorable, et applaudit vivement l'air de Glaucus (scène du I<sup>er</sup> Acte entre Glaucus et Scylla): «Quand je vous vois, je languis, je soupire» dont il goûta le charme mélancolique<sup>1)</sup>. Il en fut de même pour la 1<sup>ère</sup> scène du IV<sup>e</sup> Acte: «Reviens ingrat mais cher amant». La «Magie» de Circé recueillit tous les suffrages: «M. le Clair a montré ici l'étendue de ses talents, déclare le Mercure. Cette magie a été trouvée fort belle et il n'y a eu qu'une voix»<sup>2)</sup>. On raffolait alors des épisodes descriptifs, et, sans atteindre à l'ingéniosité dont Rameau faisait montre à cet égard, Leclair eut des trouvailles piquantes et pittoresques dans la musette et les airs champêtres du I<sup>er</sup> Acte et dans les incantations de Circé. Le violoniste se révèle du reste au cours du «Tonnerre» du Prologue, du Chœur du III<sup>e</sup> Acte (Scène 3, p. 73 de la partition) accompagné de trios rapides, du 2<sup>e</sup> Air de Démon en mi<sup>3)</sup> (IV<sup>e</sup> Acte, Scène 5), etc. La déclamation est généralement simple et expressive, mais ne va pas sans quelque monotonie et n'atteint jamais à la profondeur et à la justesse d'accent dramatique que Rameau avait révélées dans *Hippolyte et Aricie* et *Castor et Pollux*.

Leclair n'eut pas à se plaindre de l'interprétation de son œuvre, car la distribution en fut faite aux artistes les plus en vogue de l'Académie royale. C'était M<sup>lle</sup> Fel qui chantait le rôle de Scylla; Jelyotte remplissait le rôle de Glaucus, Lamare, La Tour et Albert interprétaient les personnages secondaires. On avait tout spécialement soigné la partie chorégraphique, et le public voyait paraître au I<sup>er</sup> Acte La Camargo et Dumoulin, au II<sup>e</sup> Acte le fameux Dupré, au III<sup>e</sup> M<sup>lle</sup> Dallemand, enfin au V<sup>e</sup> derechef la radieuse Camargo<sup>4)</sup>. Nous en sommes réduits, pour estimer le temps que *Scylla et Glaucus* conserva l'affiche, aux assertions assez contestables de Beffara qui prétend qu'on continua jusqu'au 15 Novembre 1746 exclusivement, après quoi, on reprit le *Persée* de Quinault et Lully<sup>5)</sup>.

Beffara ajoute que l'Académie joignit à la pièce de Leclair, mais seulement pendant quelques représentations en Novembre, une pantomime nouvelle intitulée: *Un Jardinier et une Jardinière*. Comme les comptes de l'Opéra manquent depuis la fin de Mars 1744 jusqu'à la fin d'Août 1750, il est impossible d'être renseigné sur les recettes réalisées par *Scylla et Glaucus* qui ne fut du reste jamais repris.

L'œuvre était dédiée à la Comtesse de la Mark, «femme dont l'esprit, le

1) Cet «air» a paru noté dans le *Mercury* de Novembre 1746. — pp. 116—117.

2) *Mercury*. — Octobre 1746. —

3) *Dictionnaire des Théâtres de Paris*. — Tome V. pp. 102—103.

4) Le «*Persée*» de Lully avait été donné pour la 1<sup>ère</sup> fois le Vendredi 17 avril 1682 le renseignement de Beffara est confirmé par le «Catalogue alphabétique des Opéras» de l'*Histoire du Théâtre de l'Opéra en France*. — Tome II — Page 190 — Paris 1753.

nom et les connaissances assurent à l'ouvrage une célébrité dont elle-même s'est rendue digne par l'accueil qu'elle a fait aux beaux arts<sup>1)</sup>. Dans sa lettre dédicatoire, Leclair, s'étend sur le goût et les connaissances de la comtesse que de Luyne nous dépeint sous les traits d'une femme «grande et assez grasse, de visage agréable» qui «jouait supérieurement du clavecin, et comme les plus grands maîtres»<sup>2)</sup>. Il y avait chez elle des séances d'opéra, car à son talent de claveciniste elle joignait les mérites d'une chanteuse excellente. Son mari s'escrimait sur la basse de viole et réunissait fréquemment une troupe d'amateurs, tant chanteurs qu'instrumentistes, parmi lesquels se remarquaient la duchesse de Brancas, les duc d'Ayen et d'Antin et une bonne basse taille appelé M. de la Salle. Royer remplissait chez le Comte de la Mark les fonctions de chef d'orchestre<sup>3)</sup>.

L'opéra de *Scylla et Glaucus* porte le No. d'œuvre XI; il fut suivi par le «2<sup>e</sup> Livre de Sonates à 2 violons sans Basse» (œuvre XII), et par les «Ouvertures et Sonates en trio» (œuvre XIII) dédiées à M. Doublet, Secrétaire du cabinet du roi, bon musicien qui avait accordé son amitié à Leclair. Le succès que les Sonates à violon seul et à 2 violons remportaient auprès du public avait engagé leur auteur à les arranger en Trios; il en avait fait le recueil qui constitue l'œuvre XIII, et y avait joint l'ouverture de *Scylla et Glaucus* «peu connue affirme-t-il, à cause de l'embarras qu'il doit y avoir à l'exécuter»<sup>4)</sup>. C'est vers 1748 qu'un grand seigneur mélomane, le duc de Gramont, qui possédait dans sa villa de Puteaux un théâtre très fréquenté par la haute société, pensionna Leclair comme premier violon de son orchestre. Violoniste lui-même, le duc de Gramont, avait travaillé avec notre musicien qu'il connaissait depuis fort longtemps, ainsi que le prouve la lettre qu'il écrivit au Lieutenant de police après l'assassinat de Leclair<sup>5)</sup>.

Nous voyons, en effet, Leclair signer en 1749 et 1750 des ouvrages destinés au théâtre de Puteaux, et prendre le titre de: «1<sup>er</sup> violon de M<sup>r</sup> le Duc de Gramont». C'est ainsi que le 19 Juin 1749 on représente à

1) *Éloge de le Clair* — (Loc. cit.).

2) *Mémoires du Duc de Luyne*. — Tome V. p. 386. — Marie-Anne-Françoise de Noailles, fille de feu le Maréchal Duc de Noailles, était née le 12 Janvier 1719, et avait épousé en avril 1744 Louis-Engilbert, né le 21 Décembre 1701, fils de Louis-Pierre de la Mark qui, de 1739 à 1741, avait été ambassadeur de France près la cour d'Espagne. —

3) — *ibid.* —

4) *Avertissement de l'auteur pour les «Ouvertures et Sonates en Trio pour deux violons avec la Basse continue», composées par M. Leclair, L'ainé, gravées par Mme son Epouse, Dédiées à Mr Doublet, Secrétaire du Cabinet du Roy.* — œuvre XIII.

5) Lettre du Duc de Gramont du 6 Novembre 1764 — (Arch. de la Bastille. 10. 068. — Arsenal).

Puteaux une Comédie en un acte, intitulée le *Danger des Epreuves*, dont le divertissement a été écrit par Leclair. Ce divertissement comprenait une série de chœurs, d'airs et d'ariettes entrecoupés de danses<sup>1)</sup>. En Février 1750, notre musicien compose la 2<sup>e</sup> entrée des *Amusements lyriques*, ballet, intitulée: *Apollon et Climène*, paroles de M. de Senneterre. L'entrée comprenait trois personnages principaux, Apollon, Atlas et Climène, et des personnages secondaires, chantants et dansants, bergers et bergères, divinités des sphères célestes etc.<sup>2)</sup>. On voit que, vers la fin de sa vie, car il avait alors 60 ans, Leclair reprenait les occupations de sa jeunesse et composait à nouveau des entrées et divertissements comme jadis à Turin. Au service du duc de Gramont, il paraît être repris d'une véritable fièvre d'activité, puisque son biographe de Rozoi cite encore un divertissement de lui pour «la Provençale», diverses ariettes et deux arrangements partiels du *Ballet des Arts*<sup>3)</sup> et du *Ballet des Saisons*<sup>4)</sup>. Pour ces arrangements si fort à la mode au XVIII<sup>e</sup> siècle, Leclair aurait travaillé en collaboration de Naudé, ce chanteur auquel on doit d'innombrables recueils «d'airs sérieux et à boire, mêlés de brunettes et d'ariettes», l'auteur mignard et applaudi de «Rossignols trop heureux» et du «Langage des Soupirs».

L'acte de *Pygmalion* du *Ballet des Arts* avait déjà été refait entièrement par Rameau. M. de Gramont fit entreprendre à Leclair un travail analogue pour les 4 autres actes et, selon de Rozoi, le musicien «épuisa son génie et ses connaissances» dans celui de la *Peinture*<sup>5)</sup>.

1) *Le Danger des Epreuves*. Comédie en un acte avec un divertissement, représentée pour la première fois, sur le théâtre de Puteaux, le 19 Juin 1749 — Paroles de M. de la XXX. et le Divertissement de musique composé par M. Leclair, premier violon de la Musique de M. le Duc de Gramont. — (Archives de M. le duc de Gramont). — Antoine, Antonin de Gramont né le 19 avril 1722, Colonel du Rég't de Bourbonnais Infanterie en 1740; Brigadier le 1<sup>er</sup> Mai 1745, devenu Duc de Gramont et pair de France le 11 Mai 1745 par la mort de son père; il avait épousé: 1<sup>o</sup>) le 2 Mars 1739, Marie-Louise-Victoire de Gramont, sa consine. 2<sup>o</sup>) le 16 août 1759, Béatrix de Choiseul-Stainville, Chanoinesse de Remiremont, née à Lunéville en 1730, femme d'une rare intelligence qui périt sur l'échafaud en 1794. 3<sup>o</sup>) une delle du Merle. —

2) *Amusements lyriques*, ballet représenté à Puteaux en février 1750. — 1<sup>ère</sup> Entrée. Apollon et Themyre, paroles de M. Laujon, musique de Levasseur. 2<sup>e</sup> Entrée. Apollon et Climène, paroles de M. XXX. musique de M. Leclair. 3<sup>e</sup> Entrée: le Bal militaire. paroles de M. Roy. musique de M. Martin (archives Gramont); le ballet d'Apollon et Climène a été signalé parmi les œuvres de Leclair par M. A. Pougin dans son Supplément de Fétis.

3) *Le Triomphe des Arts*. — Ballet à 5 entrées représenté pour la 1<sup>ère</sup> fois le 16 Mai 1700. Poème de la Motte, musique de Michel de la Barre.

4) *Le Ballet des Saisons* — Ballet à 4 entrées, représenté pour la 1<sup>ère</sup> fois en octobre 1695. — Poème de l'Abbé Pic, musique de Colasse.

5) De Rozoi — Loc. cit.

Entre-temps, Leclair devenait propriétaire, et achetait le 18 Novembre 1758, pour une somme de 2600 livres, une maison sise à la Courtille, hors la porte du Temple, rue de Carême-prenant, qui appartenait en indivision aux frères de la Rivoire, dont l'ainé, Pierre Denis, remplissait les fonctions de Procureur au Châtelet de Paris. Cette maison comprenait un rez de chaussée, deux étages et un jardin clos de murs, et elle était en la censive des Religieux de St. Martin des Champs auxquels elle acquittait divers droits seigneuriaux. A cette époque Leclair faisait élection de domicile rue Taranne, paroisse St. Sulpice<sup>1)</sup>.

Si l'on jette les yeux sur le plan de Paris de Deharme, par exemple<sup>2)</sup>, on remarque, au Sud de l'hôpital St. Louis, dans le marais dit de la Courtille, actuellement desséché et réduit au Canal St. Martin, une rue sinueuse partant de celle de l'Hôpital St. Louis, pour aboutir rue du Faubourg du Temple, en face de la Croix Faubin. C'est la rue de Carême-prenant qui traverse des bas-fonds semés de jardins, découpés de ruelles tortueuses et de culs de sac.

La maison achetée par Leclair aux frères de la Rivoire était donc située en plein faubourg, en dehors de la deuxième barrière du Temple. Le musicien y vivait seul, sans aucun domestique, pendant que sa femme s'était installée dans « le large de la rue du Four St. Germain, dans la maison de M<sup>r</sup> Chavagnac, maître maçon »; car la mésintelligence régnait dans le ménage, et le duc de Gramont, au dire de de Rozoi, n'était pas sans appréhensions sur les dangers que courait son pensionnaire en ce lieu écarté. « Il semble, écrit-il, que l'amitié ait des pressentimens. Celle de M. le Duc de Gramont pour Leclair, *je me sers de ses expressions*, en eut d'affreux; il lui offrit mille fois un logement chez lui et l'avait déterminé à l'accepter, quand il fut assassiné<sup>3)</sup>. Notre musicien travaillait alors à refaire la musique de la tragédie d'*Arion* de Fuzelier et Matho; c'était un vieillard vigoureux qui, à 67 ans, exécutait encore avec un entrain étonnant et savait communiquer à l'orchestre toute sa verve. « La surveillance de sa mort, raconte son biographe, il apporta à M. le Duc de Gramont un morceau de musique plein de feu et d'enthousiasme. » Une fin mystérieuse et tragique devait clore la vie si bien remplie du vieux maître.

1) *Acte de vente* du 18 Novembre 1758. — Minutes Baron. Notaire à Paris.

2) Le plan de Deharme a été révisé en 1766. — Voir aussi: Description de la ville et des Fauxbourgs de Paris en 20 planches, par Jean de la Caille — Imprimeur de la Police — 1714, Planche 11. La rue Bichat actuelle et le passage du Corbeau (10<sup>e</sup> Arrt) empruntent à peu près la direction et l'emplacement de la rue de Carême-prenant.

3) *Mercur* — Novembre 1764. — Loc. cit. *Arion* fut représenté pour la 1<sup>ère</sup> fois le 10 avril 1714 et tomba rapidement. — Voir à ce propos les frères Parfaict, Bibl. nat. Ms 12355.

Le 23 Octobre 1764, de grand matin, un jardinier nommé Bourgeois qui demeurait rue de Carême-prenant, remarquait en passant que la porte de la maison de Leclair était ouverte; presque au même moment survenait Jacques Paysant, le jardinier du musicien, et tous deux, ayant aperçu le chapeau et la perruque de Leclair gisant dans le jardin, s'en allèrent, par une mesure de précaution assez singulière, quérir des témoins pour pénétrer dans la maison. Quelques voisins s'assemblent, on entre chez le musicien, et on le trouve étendu et immobile dans son vestibule. Effrayés, les témoins s'empressent de fermer la porte à clef, et Paysant court avertir M<sup>lle</sup> Leclair et son gendre le peintre Quenet<sup>1)</sup>. Une heure après, M<sup>lle</sup> Nigotte Petitbois, filleule de M<sup>lle</sup> Leclair, après avoir prévenu la police en la personne du Commissaire au Châtelet Thiot<sup>2)</sup>, arrivait sur les lieux accompagnée d'un avocat à la Cour appelé Godard.

J. M. Leclair était couché sur le dos, et revêtu de ses vêtements tout maculés de sang. Il avait été frappé de trois blessures faites «au moyen d'un instrument pointu», l'une sur le haut du mamelon gauche, l'autre, au bas de l'estomac du côté droit, et la troisième sur le milieu de la poitrine. A côté du corps gisaient divers objets qui semblaient avoir été rassemblés avec intention, un chapeau, un livre intitulé «l'Elite des bons mots», du papier à musique, et un couteau de chasse ne présentant pas de traces de sang. Leclair portait le ceinturon de ce couteau, et il était évident que l'assassin avait imaginé ainsi toute une mise en scène<sup>3)</sup>. L'examen du cadavre fait par le Sr. Pierre Charles, Maître en chirurgie relatait du reste des «equimozes» dans la partie lombaire, puis à la lèvre supérieure et inférieure et à l'os maxillaire, ce qui prouvait que Leclair avait lutté avec son assassin qui l'avait ensuite couché sur le dos<sup>4)</sup>. Ces premières constatations faites, la police ouvrit immédiatement son enquête, et pendant que le Commissaire Thiot commençait l'interrogatoire des voisins, l'Inspecteur Hubert Receveur se livrait de son côté à une information dont il adressait le 1<sup>er</sup> Novembre 1764 les conclusions au Lieutenant de police<sup>5)</sup>.

1) De son mariage avec Louise Roussel, Leclair n'avait eu qu'une fille, Louise Leclair mariée à Louis Quenet, peintre de l'Académie royale de St Luc, demeurant rue de la Montagne Ste Geneviève. — (Scellé Leclair 23 8bre 1764. — Arch. nat. Y 13773.)

2) Le Commissaire au Châtelet Thiot avait pour département le quartier St Germain des Prés — (Almanach royal de 1764.)

3) Procès-verbal et Information au sujet de l'assassinat du Sr Leclair. — Papiers du Commissaire Thiot. — 23 octobre 1764. — Archives nat<sup>les</sup> Y. 13773.

4) Procès-verbal d'examen du cadavre du Sr. Leclerc. — Le 12 Décembre 1764, le chirurgien Charles reconnaissait avoir reçu pour la visite du cadavre une somme de 6 livres. Le 24 Octobre 1764 le Chirurgien au Châtelet de Leurye faisait une contre-visite et délivrait le permis d'inhumer (Arch. nat. Y. 13773).

5) Information du Sr Receveur. (Archives de la Bastille. Liasse. 10. 068. — Bibl. de l'Arsenal.)



Bien que laissé en liberté, le jardinier Jacques Paysant par ses réponses ambigües et son bavardage avait paru suspect. C'était, au demeurant, un assez mauvais sujet; comme on n'avait pas trouvé de montre sur le cadavre de Leclair, Paysant prétendait que son maître n'en possédait pas depuis 18 mois, alors que le tenancier d'un billard chez lequel le musicien s'était rendu le soir du crime soutenait lui avoir vu tirer sa montre vers 9h<sup>3</sup>/<sub>4</sub>. Paysant mentait encore en racontant les diverses péripéties de la découverte du corps; il assurait avoir aperçu la porte du jardin ouverte à 6h du matin, tandis que des témoins affirmaient que Bourgeois et Paysant étaient venus les réveiller à 4h<sup>1</sup>/<sub>2</sub> du matin pour leur faire constater ce fait. De plus, la maîtresse de Paysant aurait avoué à une femme Laborgne que son amant qui prétendait être rentré chez lui le soir de l'assassinat à 7h<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, n'était rentré en réalité qu'à 10h<sup>1</sup>/<sub>2</sub>. Enfin, le jour de l'enterrement de Leclair, Paysant ne s'était point montré, et son frère, durant la cérémonie, avait une attitude singulière en cherchant à surprendre les conversations des assistants, conversations assez compromettantes pour le jardinier, puisqu'une femme du quartier aurait crié, au moment de la levée du corps: «M. Paysant a dit qu'il en ferait autant à mon mari»<sup>1)</sup>.

La perquisition opérée au logis de Leclair à la requête du Procureur du Roi, le 29 octobre 1764, ne découvrit nulle part de traces de vol ou d'effraction; on trouva 4 louis d'or de 24 livres et 2 louis <sup>1</sup>/<sub>2</sub> en écus de 6 francs dans le tiroir d'une commode, ce qui semblait devoir faire écarter l'hypothèse du vol comme mobile du crime.

Si Paysant ne paraissait pas à l'abri de tout soupçon, un autre personnage, le nommé François Guillaume Vial, propre neveu de Leclair, attirait sur lui de façon beaucoup plus précise, l'attention de la police. Ce Vial était un homme d'une quarantaine d'années, de caractère fantasque et vindicatif, fils de Françoise Leclair et d'Antoine Vial<sup>2)</sup>. Musicien lui-même, il était arrivé à Paris vers 1750<sup>3)</sup> et persécutait son oncle afin que celui-ci le fit entrer au service du duc de Gramont. Parmi les lettres trouvées chez Leclair lors de la perquisition du 29 octobre, Rece-

1) Papiers du Commissaire Thiot. Le dossier comprend 5 pièces: 1°) Procès-verbal et information du 23 8bre. 2°) Scellé du 23 8bre enregistré le 27 (Arch. nat. Y. 5214). 3°) Procès-verbal de perquisition en la maison du Sr Leclerc. 29 8bre 1764. 4°) Information au sujet de l'assassinat du Sr Leclair, musicien, 7, 10, 13, 14 9bre 1764. 5°) Continuation d'Information. 21 9bre et autres jours 1764.

2) Le 12 octobre 1722, Mariage du Sr Antoine Vial, veuf, époux d'une part, et Delle Françoise Leclair, fille du Sr Antoine Leclair, maître ouvrier en soye, et dame Benoitte Ferrier. (Registres paroissiaux de l'église St Paul à Lyon.)

3) Vial figure comme témoin à Lyon, le 25 Janvier 1748 au mariage de son antre oncle. J. M. le second avec Delle Susanne Gras De la Chénée. — (Registres paroissiaux de St Pierre et St Saturnin. Vol. 621).

veur en relève quatre dans lesquelles Vial demande pardon à son oncle des offenses graves qu'il lui a faites. En outre, les paroles qu'il prononce après l'assassinat, ses réticences et ses mensonges le rendent extrêmement suspect. Il déclare au chirurgien Charles «que son oncle lui a fait plusieurs injustices et avait refusé de l'introduire chez le duc de Gramont», il raconte à un cavalier du guet que Leclair «n'avait enfin que ce qu'il méritait, ayant toujours vécu comme un loup», que «c'était un homme singulier qui ne voulait voir personne de sa famille, et qu'il n'avait jamais voulu lui faire avoir de pratiques ni le protéger». Il ajoutait que, son oncle étant mort «il allait, Dieu merci, avoir ses pratiques», paroles qui prouvent bien les sentiments de jalousie qu'il nourrissait à l'égard de Leclair. Quand le cavalier Tétart lui propose d'aller voir le cadavre, Vial refuse, alléguant «qu'il scavoit bien comme il était, qu'il arrivait de Conflans ou il était allé voir l'Archevêque, et qu'heureusement pour lui il n'était pas à Paris lors de l'assassinat de son oncle, car on aurait peut-être dit qu'il en était l'auteur». Or l'alibi de Vial était de pure invention, et l'Inspecteur Receveur, après avoir fait à Conflans une enquête minutieuse<sup>1)</sup>, concluait que Vial avait menti impudemment, car non seulement il ne connaissait pas l'Archevêque, mais il était absolument inconnu de tout le monde dans cette localité. En outre, une femme Clause se souvenait d'avoir vu le soir du crime un individu vêtu de vêtements sombres qui se tenait immobile à côté du mur de Leclair, et dont l'attitude l'effraya. Le signalement de cet individu ressemblait à celui de Vial.

L'opinion de la police était que l'assassinat n'avait point été commis par des voleurs de profession, mais plutôt par des envieux et des concurrents artistiques. Quoique la montre de Leclair eût été volée, il y avait lieu de présumer qu'on ne l'avait fait que pour donner le change. «Le neveu, écrivait Receveur, me semble mériter attention; un tremblement et une agitation étonnante qui l'a fait remarquer le jour de l'enterrement par des gens que j'y avais ainsi que par d'autres, joints aux circonstances contre lui expliquées dans les informations ci-dessus, me le rendent fort suspect. Je me suis monté pour l'éclaircir à fond. Je sais qu'il est fort avant dans les bonnes grâces de la veuve, ce qui m'autorise à étendre mes réflexions sur elle<sup>2)</sup>. En résumé, en supposant Vial coupable du crime, il pouvait avoir des complices parmi les jardiniers Paysant et Bourgeois qui auraient bien pu se charger de l'opération du vol de la montre. Les charges relevées contre Vial et Paysant ne parurent

1) Lettre du Sr Receveur au Lieutenant de police du 2 Novembre 1764. — Arch. de la Bastille. Loc. cit. L'Archevêque était Mgr Christophe de Beaumont. (Almanach royal de 1764).

2) Recueil d'Informations faites à l'occasion de l'assassinat de M le Clerc — 31 octobre 1764. Archives de la Bastille. Loc. cit.

cependant pas assez précises pour motiver leur arrestation, et l'affaire fut classée. Dans le public, l'opinion générale se rangea à l'hypothèse d'un vol suivi d'assassinat. «Comme on le soupçonnait à son aise, disent les Affiches, il y a bien de l'apparence que les assassins sont des voleurs»<sup>1)</sup>.

Le service funèbre de Leclair fut célébré aux Feuillants de la rue St. Honoré par les soins de l'Académie royale de Musique, et le musicien fut inhumé dans le cimetière de sa paroisse, l'Eglise St. Laurent<sup>2)</sup>.

La communauté des époux Leclair était assez obérée au moment de la mort du violoniste; elle devait plus de 3000 livres au Sr. Lemoyne, maître maçon et à divers fournisseurs<sup>3)</sup>. Ce fut donc à grand' peine que la vente des effets de Leclair, effectuée les 26 et 27 novembre 1764, vente qui produisit un peu plus de 2000 livres, parvint à désintéresser les créanciers. On relève parmi les objets vendus une épinette, deux violons, deux pupitres, un paquet de «parolles d'opéra» et de la Musique imprimée et gravée<sup>4)</sup>.

Ainsi mourut l'homme dont l'influence sur notre école de violon devait être si considérable. Au dire de ses contemporains, il était sérieux, pensif, et n'aimait point le grand monde. Artiste modeste et sincère, il savait se rendre aux critiques qu'on lui adressait sur ses ouvrages; il les retouchait volontiers «s'il croyait qu'un meilleur avis lui eût découvert des beautés qu'il n'avait point saisies»<sup>5)</sup>. Il paraît avoir été de caractère un peu mélancolique et solitaire, et sa musique reflète fréquemment un je ne sais quoi de triste et de hautain. Leclair avait l'esprit cultivé, et sa bibliothèque, inventoriée le 13 Novembre 1764, nous révèle ses lectures favorites: l'Histoire ancienne de Rollin, les Métamorphoses d'Ovide (sans doute à cause de Scylla et Glaucus), le Télémaque, les œuvres de Molière, les «Spectacles de la Nature» de M. Pluche, Virgile, le Paradis perdu de Milton, et enfin «l'Elite des bons Mots» recueil de facéties que, par une ironie macabre, on avait déposé à côté de son cadavre<sup>6)</sup>.

Après la mort de son mari, Mme Leclair publia 2 œuvres posthumes, Un Trio pour 2 violons et la Basse (œuv. XIV) et une Sonate à violon seul et la Basse (œuv. XV). Le peintre Alexis Loir<sup>7)</sup> a fait le portrait

1. Affiches, Annonces et Avis divers du 31 octobre 1764.

2) Note marginale apposée le 29 Mai 1772 sur l'Acte constitutif de rente viagère du 9 Septembre 1745.

3) Inventaire Leclair — 13 Novembre 1764. — Minutes de Me Fourcault de Pavant.

4) Inventaire Leclair — Loc. cit., et Vente d'effets de feu Leclair Compositeur, Affiches annonces et avis divers. — 26 Novembre 1764.

5) De Rozoi. Lettre à l'auteur du Mercure. — Loc. cit.

6) Inventaire Leclair.

7) Alexis Loir, Peintre et Sculpteur, né à Paris en 1712, mort de cette même ville le 18 Août 1785, agréé à l'Académie le 30 avril 1746. — Reçu Académicien le 27 février 1749. — (Dictionnaire de Bellier de la Chavignerie).

du musicien qui fut gravé par François, et dont il existe 2 répliques au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale; Leclair y est représenté tourné à droite, mais le visage presque de face; l'ovale est plein, avec les yeux très grands et remplis d'intelligence, les sourcils relevés et le front haut. Le musicien tient une Sonate de la main droite. Au bas du cadre, et dans une rocaille, le soleil darde ses rayons sur une lyre, et une devise latine «frater fratri offerebat» énonce un jeu de mots sur le nom de Leclair.

---

## Emanuel Aloys Förster

VON

Karl Weigl.

(Wieh.)

Emanuel Aloys Förster (auch Forster) wurde am 26. Januar 1748 zu Niedersteine bei Glatz in preußisch Schlesien geboren<sup>1)</sup>. Von Verwandten und Nachkommen Förster's ist in seinem Geburtsorte nichts bekannt; auch über seine Eltern ist nichts näheres zu erfahren, nur, daß sein Vater Verwalter in einer Wirtschaftskanzlei war<sup>2)</sup>. Förster komponierte schon in frühester Jugend mehrere Konzerte und viele Sonaten bloß nach seinem richtigen musikalischen Gehör. Erst später gelangte er zu einem theoretischen Werk von Phil. Em. Bach (wahrscheinlich »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen«), welches er abschrieb. Nachdem er die lateinischen Schulen vollendet hatte, kam er zu seinem Vater in die Wirtschaftskanzlei, wo er einige Jahre blieb. Von dort wurde er in die preußische Armee berufen und machte die letzten zwei Jahre des siebenjährigen Krieges als Hoboist im Fouquet'schen Regiment mit. Nachdem er seinen Abschied erhalten hatte, begab er sich (ca. 1763) nach Mittewalde (Grafschaft Glatz in Schlesien), wo er bei dem damals berühmten Organisten Joh. Georg (auch Franz) Pausewang in vertrautem Umgange lebte und Unterricht genoß.

Pausewang war ein Schüler Seeger's in Prag, welchen er bisweilen vertreten haben soll. Sein Orgelspiel wird als majestätisch und ideenreich, seine Präludien als gewählt, durchdacht und immer neu gerühmt. In Handschriften wurden Messen und andre Kirchenmusik von ihm bekannt. Ein Lied (»Morgenlied eines Schulmeisters«) erschien im Druck. Außerdem verlegte Pausewang auch Sonaten und Variationen für das Klavier, und zwar (wie es in der Ankündigung der »Wiener Zeitung« vom 11. Februar 1801 heißt) im Pleyel'schen Geschmack geschrieben. Pausewang arbeitete auch mit gründlichem Fleiß an einer Generalbaßschule<sup>3)</sup> mit auserlesenen Beispielen. In späteren Jahren beschäftigte er sich viel mit Kanonik und namentlich mit der gleichschwebenden Temperatur und der mathematischen Berechnung der Schwingungsverhältnisse; davon erschien aber nichts in der Öffentlichkeit.

1) Nach seiner eigenen Angabe in den Akten der Tonkünstlersocietät. Jetzt im Archiv des Witwen- und Waisenvereines Haydn befindlich.

2) Darüber und über das folgende, vergl. Gräfer und Czikan, österr. National-Encyclopädie (Wien 1835, Fried. Beck), C. J. Hoffmann, die Tonkünstler Schlesiens (Breslau 1830, P. G. Aderholz), Cosmaly und Carlo (Schlesisches Tonkünstler-Lexikon).

3) C. J. Hoffmann sagt: »Einer seiner Schüler hat diese, ohne den wahren Autor dankbar zu nennen, gemeinnütziger zu machen gesucht.«

Pausewang's Geburts- und Todesjahr sind unbekannt.

Von diesem Manne also erhielt Förster als etwa 16 jähriger Jüngling seinen ersten geregelten Unterricht in Klavier und Theorie. Daß dieser kein einseitiger gewesen sein kann, ist durch die vielfachen Anlagen des Lehrers verbürgt. Wahrscheinlich hat Pausewang seinen Schüler schon damals mit der Wiener Kammermusik bekannt gemacht, gewiß aber lehrte er ihn Phil. Em. Bach kennen. Seine Art den Generalbaß zu lehren und seine Beispiele mögen Förster in Wien zum Unterricht Anregung geboten haben, vielleicht auch später bei Abfassung seiner Generalbaßschule.

Wie lange Förster in Mittewalde blieb, ist unbekannt, ebenso wohin er sich von dort begab. Mehrere Umstände sprechen dafür, daß er sich einige Zeit in Prag aufgehalten hat<sup>1)</sup>, u. zw. erstens, daß er noch lange in buchhändlerischer Verbindung mit Prag stand<sup>2)</sup>, zweitens der Name seiner Frau, einer gebürtigen Režka<sup>3)</sup>. Möglich ist es, daß Förster in Prag bei Verwandten Aufnahme fand und auf den Rat, oder sogar auf Empfehlung seines Lehrers bei Seeger seine musikalischen Studien fortsetzte. Aus dieser Zeit dürften seine ersten noch existierenden Kompositionen, die Sonaten für Klavier und Violine, seine Konzerte für Klavier, Hobe und Violine und seine Symphonien stammen, von denen sich bezeichnender Weise in Wien nur ein Klavierkonzert befindet; sie kommen für seine späteren Arbeiten gar nicht in Betracht, da sie, ausgenommen etwa das Wiener Stück, ganz unreif und auf dem Standpunkte der vor Haydn'schen Kompositionen (in der Art der Mannheimer Meister) stehend minderwertig sind.

1776 zog Förster nach Wien<sup>4)</sup>, wohin ihn gleich wie viele andre junge Musiker aus den Sudetenländern die glänzenden materiellen Aussichten, ebenso wie das unvergleichliche musikalische Leben und Treiben gelockt haben mögen. Hier erwarb er sich bald einen Ruf als guter Lehrer des Klavierspieles und der Theorie, und da er Violine und Viola in gleicher Weise beherrschte<sup>5)</sup>, konnte es ihm auch an Einladungen zur Kammermusik nicht fehlen. Mozart, der sich 1781 in Wien endgiltig niederließ, schätzte Förster sehr und soll folgenden Ausspruch über ihn getan haben<sup>6)</sup>: »Die Wiener wissen gar nicht, was für eine Perle sie

1) Gottfried Joh. Dlabač, sein Zeitgenosse, sagt (»Allgemeines hist. Künstlerlexikon«), daß Förster in Prag studiert habe. — Dlabač (von dem es wahrscheinlich Fétis übernommen hat), ist aber in allen übrigen Punkten betreffs Förster unzuverlässig; so verlegt er seinen Geburtsort nach Böhmen um das Jahr 1757.

2) Vgl. op. 14, Fugen, Präludien und Generalbaßschule.

3) Vgl. die Sperreakte im landesgerichtlichen Archiv.

4) Nach Gräfer und Czikanu. In Wien ist darüber nichts zu erfahren.

5) Aus einer kurzen Biographie Förster's in der Wiener allgem. Musikzeitung (Ang. Schmidt, Wien 1841, No. 122 Seite 493, gezeichnet A. Hackl; näheres darüber weiter unten.

an Förster haben.« Eine Frucht des persönlichen Verkehrs mit Mozart mag Förster's Arrangement von dessen Phantasie und Sonate C-moll für Streichtrio gewesen sein, die nur einmal handschriftlich erhalten ist.

In der Öffentlichkeit erscheint Förster's Name zum erstenmal im ersten Verlagsverzeichnis<sup>1)</sup> der Wiener Komponisten und Verleger F. A. Hoffmeister, »Wollzeile 803 neben dem Schwibbogen«, welches in der Wiener Zeitung vom Januar 1884 erschien. Dort stehen neben andern Musikalien auch: »Förster, A. 8 Variationen Pianoforte 30 X«. Dies sind die 8 Variationen über ein eigenes Thema (A-dur), welche in der Dresdner königl. Bibliothek liegen.

Da die Verlagsverzeichnisse der folgenden Jahre fehlen, die Wiener Zeitung aber in dieser Zeit Musikalienanzeigen nur sehr spärlich oder gar nicht enthält, ist auf diese Art nicht festzustellen, was in den nächsten Jahren von Förster erschienen ist. Wenn er überhaupt etwas veröffentlicht hat, dürften es nur Variationen, Rondos und andere Klavierstücke im Modegeschmack gewesen sein, deren Ertrag ihm zum Lebensunterhalt dienen mußte.

Förster's op. 1 erschien erst 1791, zugleich op. 2 wieder bei Hoffmeister; gleichzeitig auch 2 Rondos für Pianoforte. Ein paar Monate später ein Duett für Pianoforte und Flöte. Op. 3 und 4 fehlen merkwürdigerweise vollständig. Darauf folgt eine zweijährige Pause bis zum Erscheinen seines nächsten Opus.

Überhaupt scheint es Förster nicht so sehr um den Verlag zu tun gewesen zu sein, denn er erreichte trotz seines hohen Alters nur eine Zahl von 26 opera; abgesehen von den ohne Opuszahl erschienenen Kompositionen, die aber weniger in Betracht kommen, erscheint das als verschwindend wenig, wenn man damit die Zahl der Werke eines Pleyel, Koželuch, Hoffmeister und viele anderer Wiener Größen jener Zeit vergleicht, welche in den unglaublichsten Mengen Kammermusik veröffentlichten und über 100 opera aufzuweisen hatten. Teilweise mag dies wohl auf den größeren künstlerischen Ernst Förster's zurückzuführen sein, auf seine größere Gewissenhaftigkeit im Arbeiten, die ihn vor den Komponisten des Tages auszeichnete; gewiß hat er aber einiges (wie seine 12 Lieder, die Generalbaßlehre und andres) auf eigene Kosten stechen lassen oder doch selbst verkauft, und wie damals viele junge Komponisten fertige Kompositionen an einen bestimmten Kreis von Abnehmern und Gönnern in Handschrift zur Aufführung übergeben. Diese Vermutung wird durch eine spätere Kritik über seine Quartette op. 16 bestätigt. Auch das gruppen-

1) Erhalten in Sonnleithner's »Collectanea«, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bd. XII. Der Tag ist nicht angegeben.

weise Auftreten seiner Werke in der Öffentlichkeit (6 Streichquartette, 6 Klavierquartette, 3 Quintette und mehrere Sonaten auf einmal) lassen darauf schließen, daß dieselben längst früher fertig waren.

1792 schrieb Förster eine »Kantate zur Huldigungsfeier des Kaisers Franz als Erzherzog«, über deren Aufführung aber nichts bekannt ist. Um diese Zeit (ca. 1791) wurde er in das Haus des Fürsten Lichnowski eingeführt, der als Mäcen für die Geschichte der Wiener Musik von großer Bedeutung wurde. Dort spielten damals die vier jungen Künstler Schuppanzigh, Sina, Weiß, Linke, die später als das berühmte »Quartett Schuppanzigh« für die Wiener Kammermusik vorbildlich und vorbildend wirkten. Sina und Weiß, die im Quartett zweite Violine und Viola spielten, waren gleichfalls Schlesier und mögen ihren älteren Landsmann mit dem Fürsten bekannt gemacht haben. Auch Haydn verkehrte dort, und seine und Förster's Kompositionen wurden unter Anleitung der Komponisten gespielt, was zu dem Können der jungen Vereinigung sicherlich viel beigetragen hat<sup>1)</sup>.

1794 erschienen Förster's erste Quartette als op. 7 bezeichnet im Verlag; sie sind dem König von Preußen gewidmet, welchem ja auch Haydn und Mozart, später Beethoven Kammermusikwerke gewidmet haben. Diese Quartette sowie Förster's ältere Klaviersonaten erfuhren eine lobende Anerkennung in Schönfeld's »Jahrbuch für Wien und Prag«. Als Beethoven in den Jahren 1795/96 beim Fürsten Lichnowski wohnte und regelmäßig alle Freitag Morgen unter seiner Mitwirkung am Klavier Kammermusik gespielt wurde, kam Förster mit ihm zum ersten Male in Berührung<sup>2)</sup>. Darüber erzählt Wegeler folgende Episode.

»Dort brachte ihm einst ein Wiener Autor, Förster, ein Quartett, welches dieser noch am Morgen ins Reine geschrieben hatte. Im zweiten Theile des Stückes kam das Violoncello heraus; Beethoven stand auf und sang seine Partie immer fortspielend die Baßbegleitung vor. Als ich ihm hierüber als über einen Beweis ausgezeichnete Kenntnisse sprach, erwiderte er lächelnd: »So mußte die Baßstimme sein, sonst hätte ja der Autor keine Komposition verstanden.« Auf eine andere Bemerkung, er habe ja das nie gesehene Presto so schnell gespielt, daß es schlechterdings unmöglich gewesen, die einzelnen Noten zu sehen, erwiderte er: »Und das ist auch keineswegs notwendig; wenn du schnell liest, so mögen eine Menge Druckfehler vorkommen, du siehst und achtest sie nicht, wenn nur die Sprache dir bekannt ist.«

Es war dies eines von den drei Klavierquartetten in *Es*, *B*, *A*, die noch im Februar 1795 bei Eder erschienen sind. Die Führung der Violoncellostimme dürfte übrigens nicht schwer zu erraten gewesen sein, da Förster, wenn nicht die Streichergruppe allein spielt, meist nur den Baß des Klaviers mit dem Violoncello verdoppelt, was gerade die Schwäche

1) Vgl. Thayer, Bd. II.

2) F. Wegeler und Ferd. Ries. Biographische Notizen über L. v. Beethoven.



dieser Quartette ist. Zur Verwunderung gibt nur die lobende Bemerkung Beethoven's Anlaß, der es doch selbst anders gemacht hat.

Zwischen Förster und dem bedeutend jüngeren Beethoven entspann sich in der Folge ein herzlicher Verkehr. Beethoven pflegte jenen in späteren Jahren seinen »alten Lehrer« zu nennen und empfahl ihm wiederholt Schüler, an denen ihm gelegen sein mußte. Daß Beethoven damals und später, als er an seinen ersten Quartetten arbeitete, also bis Ende 1799, bei Förster regelrechten Unterricht genommen hat, ist durch den Ausdruck »Lehrer« noch nicht bewiesen<sup>1)</sup>; wohl aber dürfte Beethoven beim Einstudieren seiner und der Förster'schen Kammermusik durch praktische Winke in Formen und Satzkunst von ihm gelernt haben.

1795 erschien bei Träg Förster's Notturmo in *D* für Streicher und Bläser, auch für zwei Klaviere gesetzt. Wie die Bemerkung auf der Rückseite des Manuskriptes besagt, wurde es am 2. März 1800 nachmittags in einer Akademie aufgeführt, — um dieselbe Zeit also, wie Beethoven's berühmtes Septett entstand. — Über dieses Notturmo erfolgte die erste kurze, lobende Besprechung in der »Leipziger allgemeinen Musikzeitung«. Nach den Worten dieser Kritik scheinen die bis dahin erschienenen Kammermusikwerke Förster's in Wien sehr beliebt gewesen zu sein.

1796 machte Förster einen Versuch, in die »Wiener Tonkünstler-sozietät« aufgenommen zu werden<sup>2)</sup>. Da dieser Verein (von Florian Gassmann 1771 gegründet) die Versorgung der Witwen und Waisen seiner Mitglieder zur Aufgabe hatte, ist daraus zu schließen, daß Förster schon damals verheiratet war; wahrscheinlich war dies schon während seines Aufenthaltes in Böhmen geschehen. Förster wurde von der Sozietät zweimal aus formellen Gründen abgewiesen, welche die Engherzigkeit dieses Vereines in der Aufnahme von Mitgliedern in das rechte Licht stellen. Erst 1797 erhielt er die angestrebte Mitgliedschaft. Übrigens hatte er mit der Tonkünstlersozietät nichts mehr zu tun, und nahm an ihren jährlichen Aufführungen weder aktiv noch passiv Anteil. Einmal, 1803, wurde er als Assessor in den Ausschuß gewählt.

Außer den Streichquartetten (1795) seine »12 neuen deutschen Lieder auf seine eigene Kosten gestochen« bei J. Träg und Eder. 1796 erschien sein Sextett bei J. Träg und die Sonaten op. 12, 13, 14 und 15 bei verschiedenen Verlegern, darunter Artaria, der schon das Klavierquartett op. 10 verlegt hatte. Das Jahr 1797 brachte nur Variationen für Klavier. 1798 erschienen seine Quartette op. 16 bei

1) Thayer behauptet dies, ohne einen bestimmten Beweis dafür anzuführen II, S. 116). Riemann (Geschichte der Musik seit Beethoven, S. 65) ist ebenfalls gegenteiliger Ansicht.

(2 Vgl. darüber die Festschrift zum 100jährigen Bestande von C. F. Pohl.

Artaria, die eine Kritik zur Folge hatten, wie sie für gewöhnlich nur einem Genie zu Teil zu werden pflegt.

Die Leipziger »Allgemeine musikalische Zeitung« schreibt am 6. März 1799 darüber:

»Herr Förster muß ohne Zweifel sein eigenes Publicum haben, welches seine Quartette abnimmt und daran Gefallen findet, denn sie contrastieren mit Pleyel's, Fränzel's und anderer Quartetten zu sehr, nm bei den Liebhabern dieser in betreff des Geschmackes, Zuschnittes und der Ausführungsart Gefallen finden zu können; zwar mangelt es im einzelnen nicht ganz an Stellen, welche den Schein des Gefälligen an sich haben; im ganzen aber sind die Gedanken meist bizarr, sie mögen nun aus einem eigenen unwillkürlichen Humor geflossen oder absichtlich so gesucht worden sein. — An seiner Ausführungsart nimmt man wahr, daß er meist einen und denselben Satz zu lang und zu künstlich und auf eine ermüdende Weise verfolgt, ohne einen anderen Zwischensatz einzumischen, wodurch Mannigfaltigkeit und Abwechslung erzwengt werden könnte. . . . Diese Quatuors werden mehr Sensation durch das Bizarre, Humoristische und Gesuchte in der Ausführung als durch das Ungezwungene erregen, und daher nur von denjenigen, welche mit dem Componisten hierin sympathisieren, Beifall erhalten.«

Diese Kritik ist wohl charakteristisch, nicht nur für die Bedeutung der Förster'schen Quartette in seinem Entwicklungsgange, sondern für den Geschmack der großen Menge, der damals durch Modekomponisten (wie die genannten Pleyel, Fränzel, Koželuch, Vanhal und viele andere desgleichen) auf das ärgste verdorben war. Offenbar hatte auch der Einfluß der italienischen Oper das seinige dazu getan, daß die Fähigkeit, Polyphonie als ein Ausdrucksmittel der Musik zu erfassen, sehr gesunken war. »Künstlich aber nicht gefällig«, war das Schlagwort, das man in den Kritiken Beethoven's und jedes andern ernsthaften Instrumentalkomponisten jener Zeit immer und immer findet, der sich bemüht, der Polyphonie zu ihrem Rechte zu verhelfen, und es verschmäht, dem Geschmack der Zeit Zugeständnisse zu machen. Gerade das, was die Quartette wertvoll macht, der künstlerische Satz, die harmonischen Freiheiten und endlich »daß Förster ein und denselben Satz zu lang und zu künstlerisch verfolgt«, kurz die thematische Arbeit, hat dem Rezensenten am meisten mißfallen; jedenfalls hat er — und das schärfer als ein modernes Auge es kann — gesehen, daß in den Quartetten allerlei neues versucht war, was nicht mit der Produktion des großen Musikmarktes in Zusammenhang zu bringen war. Man erinnert sich des derben Ausdruckes, den Beethoven später über die »Leipziger« gebrauchte<sup>1)</sup>.

1798 soll Förster dem berühmten Salzburger Wölffl — bekannt durch sein Wettspiel mit Beethoven — in der Kammermusik Unterricht erteilt haben, was aber nicht sicher festzustellen ist<sup>2)</sup>.

1) Nach Thayer's »Beethoven«, Bd. II, nannte er sie »Leipziger Ochsen«.

2) Vgl. Riemann »Geschichte der Musik seit Beethoven«, S. 113.

Förster's gesellschaftliche Stellung war damals eine glänzende. Darüber berichtet sein ältester Sohn, gleichfalls Emanuel mit Namen, den W. W. Thayer noch persönlich gesprochen hat.

Emanuel Förster jun. wurde 1797 in Wien geboren und nahm bei seinem Vater Unterricht im Klavierspiel. 1802, als Beethoven in demselben Hause wie Förster wohnte<sup>1)</sup> (Petersplatz Nr. 576), gab ersterer dem jungen Emanuel Klavierstunden. Der Unterricht wurde abgebrochen und erst 1804 wieder aufgenommen<sup>2)</sup>. Emanuel Förster brachte es soweit, daß er seinen Vater im Unterricht substituieren konnte. 1815 ging er zum Militär und verließ den Dienst erst 1827. Dann bekleidete er bis zu seinem Tode, der in hohem Alter erfolgte, eine Kassiererstelle in Triest. In dieser Stellung lernte ihn Thayer kennen, der darüber folgendes berichtet<sup>3)</sup>:

»Förster erinnert sich Beethoven's vollkommen genau, und hat ihn von seiner frühesten Kindheit bis zu seinem Eintritt in den Militärdienst als Kadett häufig gesehen<sup>4)</sup>.

Daß Beethoven, nachdem sich Albrechtsberger zurückgezogen hatte, Förster für den ersten Lehrer des Kontrapunktes hielt, wird durch die Mitteilung des Sohnes völlig bestätigt. Förster's Haus (er wohnte damals Weihburggasse Nr. 993, II, Stock, Thür 5, also im Zentrum der Stadt) war in jenen Jahren ein beliebter Versammlungsort der tüchtigsten Komponisten und Dilettanten. Dorthin kamen Beethoven, Zmeskall<sup>5)</sup>, »ein etwas steifer Herr«, Schuppanzigh, »ein kleiner beleibter Herr mit einem dicken Bauch«, Weiß<sup>6)</sup>, »lang und hager«, Linke<sup>7)</sup>, »der lahme Violoncellist«, Heinrich Eppinger, »der jüdische Dilettant auf der Violine«, der junge Mayseder<sup>8)</sup> (Schüler von Schuppanzigh). I. N. Hummel und andere, auf deren Namen sich Förster nicht mehr besinnen kann. Diese Quartettzusammenkünfte fanden regelmäßig Sonntag Vormittag und Donnerstag Abend statt.

Beethoven aber brachte in jenen Jahren häufig noch andere Abende bei Förster zu, und die Unterhaltung wandte sich gewöhnlich auf musikalische Theorie und Komposition. Trotz des großen Altersunterschieds (22 Jahre)<sup>9)</sup> war ihre Freundschaft eine herzliche und aufrichtige; der

1) Vgl. Thayer, Bd. II, S. 258.

2) Vgl. Thayer, Bd. II, S. 199.

3) Beethoven, Bd. II, S. 116 ff.

4) Thayer sagt bis 1813.

5) Zmeskall von Domanowetz, der bisweilen im Schuppanzigh-Quartett als Violoncellist mitwirkte.

6) Weiß wurde später auch als Komponist bekannt.

7) Beide vom Quartett Schuppanzigh.

8) Der nachmals berühmte Geiger. — Näheres über ihn bei Hanslick (Geschichte des Konzertwesens in Wien).

9) Thayer sagt irrtümlich 16 Jahre.

Ältere schätzte und achtete nicht nur das Talent des Jüngeren, sondern achtete ihn auch als Menschen und sprach von ihm nicht bloß als einem großen Komponisten, sondern auch als einem trotz seiner rauen und unfreundlichen, selbst rohen Manieren ehrenwerten und edlen Charakter. Zu alldem kommt die Tatsache daß in späteren Jahren Beethoven Förster als »seinen alten Lehrer« Schülern empfahl.

Übrigens scheint Förster die späteren Kompositionen Beethoven's kühler beurteilt zu haben.

Die beste Zeit als Komponist hatte Förster von ca. 1800 an; in den nächsten Jahren mehrt sich rasch die Zahl seiner Verlage. 1801 erschienen die Trios op. 18, das Quintett op. 19, und ein »Gesang auf den Frieden« bei Träg.

Natürlich hat Förster wie die meisten seiner Zeitgenossen — Beethoven nicht ausgenommen — großen materiellen Schaden durch die vielen widerrechtlichen Nachdrucke seiner Werke gelitten; namentlich von auswärtigen Verlagen dürfte dieser unehrliche Handel im großen Maßstabe betrieben worden sein. Der Komponist selbst beklagt sich über einen derartigen Fall in der Vorrede zur zweiten Auflage seiner Generalbaßschule (1823) auf das Bitterste:

»Daß dieses Werkehen schon zweimal im Ausland aufgelegt worden, kann mir nur zur Ehre, dem unbefugten Verleger aber nur zur Schande gereichen, indem er sich durch Zueignung fremden Eigentums schon als Sünder gegen den Decalog, der durch Jahrtausende schon besteht und bestehen muß, und alle jene, die dieses fremde Eigentum absetzen, als Hehler und Stehler brandmarkt.«

Eine Erklärung, die von der wahrhaft kindlichen Gutmütigkeit dieses Mannes ein deutliches Zeugnis ablegt. Förster hätte ohne diese Mißstände bei der großen Verbreitung seiner Kompositionen als wohlhabender Mann sterben müssen; dies war aber ganz und gar nicht der Fall.

1802 folgten: op. 20 (Streichquintett bei Träg), op. 21 (6 Streichquartette bei dem neu gegründeten Kunst- und Industriekomptoir am Kohlmarkt), op. 22 (Klaviersonate), op. 23 (Vierhändige Klaviersonate). Über diese seine letzten veröffentlichten Quartette erfolgte wieder eine Besprechung in der »Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung«. — Sie sagt im wesentlichen dasselbe wie jene über op. 16, nur ist sie weit eingehender, sachlicher und im Tone respektvoller. Kühnheit in der Modulation, Konsequenz in der thematischen Arbeit werden dem Komponisten hier wie dort zum Vorwurfe gemacht. Es ist erstaunlich, daß solche Worte noch zwei Jahre nach dem Erscheinen der Beethoven-Quartette op. 18 geschrieben werden konnten, die doch gerade in den so viel besprochenen Punkten weit energischer und schroffer waren.

1803 folgten die letzten opera: op. 24 (vierhändige Klaviersonate),

op. 25 (Phantasie und Sonate), op. 26 (Streichquintett), op. 26 (auch 6 Sonatinen). Alles im Kunst- und Industriekomptoir.

Über die Sonaten op. 24 und 25 und das Quintett op. 26 erschienen wieder Besprechungen im gewohnten Stil.

Neben diesen 26 opera erschien eine Reihe von Variationenzyklen, Flütenduos, Rondos und andere kleine Stücke. Die letzte kompositorische Veröffentlichung Förster's war ein Beitrag zu Tranquillo Mollo's Sammelwerk »In questa tomba« (1808), zu welchem auch er einen Beitrag leistete, der in formeller und Stimmbehandlung zu den besten des ganzen Bandes gehört.

Mit dem Jahre 1804 verschwindet der Name Förster's aus den musikalischen Registern der Verlage, um nur noch einmal aufzutauchen. Das geschah 1805, als er seine »Anleitung zum Generalbaß« auf Beethoven's Rat in Druck gab<sup>1)</sup>.

Dieses Werk hatte beim Publikum den größten Erfolg und erschien noch im selben Jahre bei Breitkopf & Härtel und Artaria. In der »Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung« steht eine begeisterte Besprechung darüber<sup>2)</sup>. Schon 1806 ist das Werk aufs neue aufgelegt und wird in einer ungewöhnlich langen Ankündigung dem Publikum empfohlen. Die Schnelligkeit, mit der es sich verbreitet, und die große Anzahl der noch vorhandenen Exemplare<sup>3)</sup> lassen darauf schließen, daß es unter den zahlreichen damals erschienenen Lehrbüchern für Harmonielehre (Albrechtsberger, Kauer usw.) das brauchbarste gewesen sein muß. Für die Gegenwart ist es von Interesse, weil darin zuerst eine klare Zusammenfassung der harmonischen Ergebnisse aus der Periode Haydn, Mozart und des ersten Beethoven gegeben ist, über welche die heutige Theorie ja nicht um vieles hinausgekommen ist. Daß Förster die Theorie seiner Zeit und auch die ältere wohl gekannt hat, zeigt die häufige Anführung derselben (Rameau, Knecht, Abbé Vogler).

Im **ersten Kapitel** bespricht Förster Tonleitern, Intervalle und Bewegungen; bei ersteren werden die enharmonischen Verhältnisse und die Verwandtschaftsgrade erklärt. — Bei den Molltonleitern erinnert er nachdrücklich an die »empfindsame Note« (Septime) und warnt vor ihrer Verdopplung. — Bezüglich der Quintenparallelen steht er auf modernem Standpunkt und verbietet sie im allgemeinen, verfährt sich aber weniger auf die Regel als auf das feine Ohr des Schülers. Hauptsächlich gilt dies von den heimlichen (verdeckten) Quinten und Oktaven.

Das **zweite Kapitel** handelt von den Dreiklängen, ihren Lagen, Umkehrungen und Verbindungen.

1) Vgl. Thayer, II. Bd., S. 112.

2) Wien, 15./10. 1806.

3) In Wien allein ist es mehrmals vorhanden: Gesellschaft der Musikfreunde 2 Exemplare, Hofbibliothek, Stadtbibliothek, musikhistorisches Institut der Universität. — In vielen andern Bibliotheken, wie in Prag, Lemberg, Raudnitz, etc. ebenfalls.

Das dritte Kapitel ist das wichtigste; es enthält die Besprechung des zweiten Stamm-Akkordes (Septimen-Akkordes) und seiner abgeleiteten. Die Septimen-Akkorde teilt er in vier Klassen, die nach ihrer Verwendung bei der Modulation abgetrennt sind: 1) Die Klasse der charakteristischen Akkorde (Haupt-Septimen-Akkorde). 2) Die Klasse der enharmonischen Akkorde (verminderter Septimen-Akkord)<sup>1)</sup>. 3) Die Klasse der zweideutigen Akkorde (Nonen-Akkorde ohne Grundton). 4) Die Klasse aller übrigen Akkorde (Neben-Septimen-Akkorde).

Als Hilfsmittel für die Modulation gibt nun Förster an: für Gruppe 1: daß ein charakteristischer Akkord sich in einen andern charakteristischen Akkord anfließt (§ 56); — für Gruppe 2: daß jeder der drei möglichen Akkorde zu vier Tonarten bezogen werden kann (§ 66); daß jeder der drei Akkorde durch chromatische Veränderung eines Tones zu einem Hauptseptimen-Akkord werden kann, was bei jedem Akkord viermal möglich ist (§ 68). Allerdings fügt Förster vorsichtig hinzu: »Dies ist aber nur bei Phantasien zu gebrauchen und bei solchen Fällen, wo es gleichgiltig ist, in welche Tonart man immer komme.«<sup>2)</sup>

Nebenbei wird auch die Modulation mit Hilfe der Auffassung jedes dur-Dreiklanges als fünfte Stufe eines moll-Dreiklanges (§ 67) gelehrt. — Die 3. und 4. Gruppe werden nur vom Standpunkte des Generalbaßspielers aus betrachtet (Bezeichnung, Vorbereitung und Auflösung etc.).

Das vierte Kapitel handelt von schweren und undeutlichen Bezifferungen. Hier (§ 77) findet sich der merkwürdige Satz: »Vielleicht kommt die Zeit, wo man auch dem Organisten in der Kirche durch Noten und nicht durch unzulängliche Ziffern vorschreiben wird, was er zu spielen hat. Wie schön könnte dessen Begleitung vom Komponisten manchmal eingerichtet werden, statt daß man sie jetzt sehr oft elend und steif findet.«

Zum Schlusse gibt der Verfasser noch einige Erklärungen technischer Ausdrücke.

Wie man sieht, ist das Buch durchaus vom Standpunkte des Praktikers aus verfaßt, der lange theoretische Auseinandersetzungen vermeidet, und statt derselben lieber das Beispiel gibt. Bezeichnend für die ganze Haltung des Buches ist der Umstand, daß harmonisch kompliziertere Fälle meist an der Hand Beethoven'scher Beispiele erörtert werden. Seine Modulations-Theorie ist einfach und läßt dem Talente des Schülers die weitesten Grenzen. Die Handgriffe, die er angibt, sind im wesentlichen dieselben, wie sie die modernen Harmonie-Lehrbücher geben.

Wie schon erwähnt, hatte das Werk noch bei Lebzeiten Förster's zwei widerrechtliche Auflagen im Auslande, außerdem wurden von andern Lehrern Teile daraus abgeschrieben und als ihr Eigentum ausgegeben<sup>3)</sup>. In Wien wurde die Generalbaß-Lehre 1823 bei Artaria zum zweitenmal verlegt; diesmal vervollständigt durch drei Bände Beispiele. Diese wurden, wie Förster in der Vorrede sagt, »nach oftmals ge-

1) Als Erkennungszeichen dieser Akkorde wird angegeben (§ 60), daß jeder Akkordton vom nächsten um vier Tasten entfernt sei, was wohl für Dilettanten berechnet ist.

2) Überhaupt macht Förster oft den Unterschied zwischen »galantem und strengem Stil.«

3) Anton Hackl a. a. O. und Förster in der Vorrede zur 2. Auflage.

äußertem Wunsche veröffentlicht. Sie erhielten sich lange in der Gunst des Publikums und wurden noch vor 15 Jahren gekauft <sup>1)</sup>.

Kurze Zeit nach dem ersten Erscheinen dieses Buches (1805) wandte sich Graf A. K. Rasoumofsky <sup>2)</sup> an Beethoven um Unterricht in der musikalischen Theorie, speziell in der Quartett-Komposition. Beethoven lehnte ab, empfahl aber dringend seinen Freund Förster, der in folgedessen dafür gewonnen wurde. Emanuel Förster, der Sohn, erinnerte sich, daß des Grafen Wagen zwei- oder dreimal in der Woche zu geeigneten Stunden kam, um dessen Vater in das Schloß in der Landstraßenvorstadt abzuholen; man hatte die Abendstunden ausgewählt. Frau Förster benutzte häufig den Wagen mit und besuchte dann ihre Freundin Frau Weiß, die Gattin des Viola-Spielers, während ihre Männer bei Rasoumofsky beschäftigt waren.

Ein zweiter Schüler, den Beethoven zu Förster schickte, war Prof. Charles Neate <sup>3)</sup>, geboren zu London 1784, der zuerst bei Guill. Sharp in London, dann bei Field, endlich bei Winter und Wölffl studiert hatte und dann nach Wien kam, um bei Beethoven seine Ausbildung zu vollenden; dieser lehnte, wie gewöhnlich, rundweg ab, gab ihm aber einen Empfehlungsbrief an Förster, der den Unterricht übernahm. Neate, der bald nach 1815 Wien verließ, hat es trotz alledem nur bis Op. 2 gebracht.

Zu Försters besten Schülern gehören ohne Zweifel seine beiden Kinder Eleonore und Josef.

Eleonore Förster wurde 1799 geboren <sup>4)</sup>, studierte bei ihrem Vater Klavier und Komposition, gab 1823 (nach ihrer Hochzeit mit dem Hofsekretär P. P. von Contin) bei Artaria »Variationen für das Pianoforte über ein russisches Thema mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Violoncello« heraus. Sie begab sich 1823 nach Venedig.

Eleonore Förster gab zuerst am 8. Dezember 1816 eine musikalische Akademie im kleinen Redoutensaal, die von der »Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung« günstig besprochen wurde.

Josef Förster war 1803 geboren und galt ebenfalls als guter Komponist, Violoncellist und Klavierspieler <sup>5)</sup>. Davon zeugen auch seine glänzenden und schweren »Variationen über ein Thema von Rovelli«.

Bald darauf versuchte es Förster selbst, als Komponist und Quartett-Spieler vor das Publikum zu treten, und kündete nach dem Vorgange des Schuppanzigh-Quartetts <sup>6)</sup> einige Soireen gegen Eintritt an; in der »Wiener Zeitung« steht am 12. Februar 1817 die

1) Nach einer mündlichen Mitteilung des gegenwärtigen Chefs der Firma A. Artaria.

2) Vgl. Thayer, Bd. II, Seite 112.

3) Thayer III. S. 342, Grove's Lexikon.

4) Eleonore's und Josef's Geburtsdaten nach der Sperrsache.

5) Nach Hackl's biographischer Skizze.

6) Vgl. Reichardt, »Vertraute Briefe«, 1808.)

»Einladung zu einer musikalischen Unterhaltung, welche Unterzeichneter im »Hotel zum römischen Kaiser« auf der freyung — — — durch 6 Donnerstage in den fasten, nämlich am 20. und 27. Feber, dann am 6., 13., 20. und 27. März zu geben die Ehre haben wird. Bei jeder Musik werden zwei von seinen noch nicht gestochenen Quartetten gebracht werden, zwischen welchen seine Tochter Eleonore jedesmal ein Stück auf dem Pianoforte spielen wird.«

E. A. Förster, Compositeur.

Durch diese öffentlichen Quartettproduktionen, die ja damals noch Ausnahme waren, spielt Förster in der Geschichte des Wiener Konzert-Lebens<sup>1)</sup> eine gewisse Rolle. Der Erfolg war kein guter, wenn man nach der Besprechung des ersten Musikabends (auf die allgemeine Stimmung schließen darf. Über die beiden Förster'schen Quartette schreibt die »Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österr. Kaiserstaat« am 27. Febr. 1817:

» — — — — In beiden Quartetten sind sorgfältig alle schwer auszuführenden Passagen vermieden, und Liebhaber, welche sich mit einer ruhigen Aussicht im Tale begnügen und nicht erst einer imponierenden Aussicht wegen steile Felsen mühsam zu erklettern gewöhnt sind, werden darin einen heitern Genuß finden.«

Diese nachsichtig lobende Rezension zeigt verglichen mit den früheren wohl am besten, daß Förster's Zeit damals längst vorüber war. Er wiederholte diese Quartett-Abende, die ihm auch keinen materiellen Erfolg gebracht hatten, nicht mehr, sondern zog sich ganz zurück und lebte nur mehr dem Unterrichte.

Eleonore Förster spielte noch bis zum Jahre 1821 einige Male öffentlich mit gutem künstlerischen und schlechtem materiellen Erfolge, dann verschwindet auch ihr Name aus dem Wiener Konzert-Leben.

Von Förster's übrigen Schülern ist der wichtigste Anton Hackl, der über seinen Lehrer in Bezug auf sein künstlerisches Wirken, sein Familienleben usw. im Zusammenhang berichtet<sup>2)</sup>.

Anton Hackl<sup>3)</sup> ist am 11. April 1799 zu Wien geboren. Er war ursprünglich für die wissenschaftliche Laufbahn bestimmt, trieb nebebei Musik, zu der er vom Vater angeregt seit frühester Kindheit Lust und Liebe zeigte. E. A. Förster und dessen ältester Sohn unterrichteten ihn im Klavierspielen und legten zu seiner musikalischen Ausbildung den ersten Grund. Nach einer mehrjährigen Pause studierte er zuerst bei Freistätter Generalbaß, Klavierspiel und Gesang und suchte dann Förster wieder auf. Er erzählt:

1) Vgl. Hanslick, Geschichte des Konzertwesens in Wien, der im übrigen falsche Daten angibt.

2) »Allgemeine Wiener Musik-Zeitung.« A. Schmidt, Nr. 122, Seite 493.

3) Über Hackl nach F. X. Weigl. »Erinnerungen an A. Hackl« (Wien 1847) und »Wiener Allgemeine Musik-Zeitung« (Schmidt, 6. Jahrgang, No. 91, Biogr. Skizze von E. Rose). Hanslick, »Geschichte des Konzertwesens« (Seite 856) erwähnt ihn kurz.



»Nachdem mir Freistätter keinen Unterricht mehr erteilte, wandte ich mich an meinen ersten Meister im Klavierspiel, den unvergeßlichen E. A. Förster, damals schon ein Greis mit 80 Jahren<sup>1)</sup>. Als Freund meines verstorbenen Vaters ließ er sich mit Bereitwilligkeit herbei, mir gegen geringes Honorar in der Harmonie und Komposition Unterricht zu geben. Förster's Methode im Unterricht bleibt sicher jedem seiner zahlreichen Schüler unvergeßlich. Ohne Schwulst und Wortkram, ohne jede Pedanterie, ohne mühsames Einlernen von Regeln und Abstraktionen wußte er auf die einfachste und faßlichste Art seine Schüler zu dem Ziele zu leiten. Von den Schülern, die bei Förster gleichzeitig mit mir Unterricht nahmen, kann ich mich nur des rühmlich bekannten nunmehrigen Regenschori Pichler und des Klaviervirtuosen von Szalay erinnern; besonders den ersteren erwähnte er oft auf eine belobende Weise. Ich versäumte durch 1½ Jahre keine Unterrichtsstunde bei ihm und dachte mich nach dieser Zeit noch weit vom Ziele entfernt, als mir Förster eines Abends zu meiner größten Überraschung die unvergeßlichen Worte sagte: »Es freut mich herzlich, zu Ihrer Bildung etwas beigetragen zu haben. Benützen Sie das, was Sie wissen, bleiben Sie mein Freund, ich kann Ihnen nun nichts weiteres mehr lehren, dechiffrieren Sie fleißig gute Partituren und besuchen Sie mich recht oft.«

Noch bei Lebzeiten Förster's gab Hackl einige Arrangements herans, auch Polonaisen und andere Tanzstücke; 1822 ein Requiem und eine Landmesse, auch Vokal-Quartette. Bekannt wurden seine Lieder (»Nächtliche Heerschau« 1828 n. a.). Er erreichte die Zahl von 93 Opera, war seit 1839 schwer krank und starb 1846.

Von den bei Hackl erwähnten Schülern ist der erste, Pichler, ganz verschollen. Der zweite, J. von Szalay, war ein Klavierschüler Hummel's und spielte schon als nennjähriger Knabe öffentlich.

Von Unterrichtswerken Förster's aus dieser Zeit gibt es 30 Fughetten und vier Fugen für Orgel oder Klavier, Präludien für Pianoforte und eine einzelne Fuge (Op. Post.) Die drei ersteren tragen die ausdrückliche Bemerkung: »Als Fortsetzung der praktischen Beispiele zu seiner Anleitung der Generalbaßlehre«.

Bis in sein letztes Lebensjahr mußte Förster Unterricht geben und noch 1823 läßt er (am 14. August) im »Intelligenz-Blatt«, der »Wiener Zeitung« eine darauf bezügliche Anzeige erscheinen. Das in dieser angegebene Haus des Komponisten (Kienmarkt 459) ist heute eine der höheren Nummern der Herrengasse im ersten Bezirke; es sollte Förster's Sterbehaus werden.

Über Förster's Persönlichkeit, sein Verhältnis zur Familie und zeitgenössischen Künstlern erzählt Hackl:

»Förster war ein höchst liebenswürdiger, bescheidener, sanfter, stiller, bedächtiger Mann. Ein wahrer Menschenfreund im vollen Sinne des Wortes, der sich allgemeiner Liebe und Achtung erfreute. Er fand sein höchstes Glück im Kreise seiner zahlreichen Familie. Zwei seiner Kinder zeichneten sich vorzüglich in der Musik aus, namentlich die ältere Tochter Eleonore als vorzügliche Klavierspielerin, welche sich oft öffentlich mit entschiedenem Beifall hören ließ, und der jüngere Sohn Josef als Cellist und gründlicher Musiker.

1) Ist natürlich ein Irrtum.

Gegen Mozart hegte Förster große Verehrung, ebenso gegen Joseph Haydn besonders aber gegen Cherubini. Auch dem Talente Rossini's ließ er volle Gerechtigkeit widerfahren. Bemerkenswert ist es, daß auch er, sowie Freystätter, kein unbedingter Verehrer und Enthusiast Beethoven's war. Die ersten Kompositionen dieses großen Meisters schätzte er höher, als die aus der späteren Epoche. Der verstorbene ausgezeichnete Violinspieler Schuppanzigh äußerte sich einst nach dem Vortrage eines Beethoven'schen Quartetts, daß man dieses Werk erst nach tausend Jahren verstehen werde. »Sonderbare«, entgegnete ihm Förster, »nur Sie verstehen es jetzt schon«.

1823 vermehrten sich die Gebrechlichkeiten seines hohen Alters auf bennruhigende Weise und machten nach einem kurzen Krankenlager seinem Leben ein Ende. Auf dem Sterbebette von Phantasien befangen, sagte er noch mit schwacher Stimme: »Hackl! nicht immer in A bleiben!«

Förster's Tod erfolgte am 12. November 1823 im genannten Hause. Als Todesursache wird Lungenlähmung angegeben<sup>1)</sup>. Er starb so arm, daß an seine Wohnung die behördlichen Siegel angelegt wurden. Trotzdem hinterließ Förster keine Schulden, was in der Sperrsakte behördlich bestätigt wird. Außer seiner Witwe überlebten ihn fünf Kinder<sup>2)</sup>: die schon erwähnte Eleonore von Contin und Josef Förster, außerdem Michaelina Robelly »Musik Direktors in Bergamo nächst Mailand Gattin, 22 Jahre alt« und Constanzia Förster (»ledig, 20 Jahre alt«), von denen die beiden letzteren 1823 in Wien waren; sonst waren damals keine Verwandten bekannt.

Förster starb in völliger Vergessenheit. Erst 1841 hielt ihm sein Schüler Hackl einen ehrenden Nachruf. Förster's Bild ist im Sitzungssaale der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien zu sehen. Seine Witwe starb am 30. Mai 1852.

### Klaviermusik.

Von Klaviermusik hat Förster Variationen, Rondos und Sonaten zu zwei und vier Händen geschrieben. Das unbedeutendste davon sind die Variationen, da sie weder mit ihrem Vorbilde, noch untereinander verglichen, einen Fortschritt zeigen. Hat man einen Variationenzyklus gesehen, so kennt man alle charakteristischen Merkmale dieser Kompositionsgattung bei Förster. Die Themen entnimmt er größtenteils der zeitgenössischen Oper; es gibt Variationen von Förster über Arien von Mozart, Martin und Sarti; lauter regelmäßige zwei- und dreiteilige Liedformen. Wo er ein eigenes Thema variert, ist es ganz unbedeutend, nur eine Folge von zerlegten Dreiklängen. Recht bezeichnend für Förster's Variationskunst ist der Zyklus über »Cavatevi Patroni« (»Una cosa rara« von Martin).

1) Nach dem Totenschein.

2) Nach der Sperrsakte.

Das 24taktige Thema (a-dur  $\frac{3}{4}$  Takt) ist ein dreiteiliges Lied, dessen dritter Teil dem ersten vollständig entspricht. Der zweite Teil besteht aus  $2 \times 4$  Takten, in welchen sich die Melodie 4 Takte lang auf der Tonika und 4 Takte lang auf der Dominante bewegt.

Die Variation 1 bringt eine Umspielung des Themas mit Hilfe von chromatischen und diatonischen Durchgangsnoten im Triolenrhythmus, während die Melodie unverändert bleibt. — Die Variation 2 bringt die Triolen im Baß, während die Melodie unverändert bleibt. — Die Variation 3 nimmt die wichtigsten Melodienoten auf starke Takteile und setzt sie durch Tonwiederholung im Sechszehntel-Rhythmus fort. Im zweiten Teile wird diese Tonwiederholung für die beiden Orgelpunkte benützt und zwar zuerst im Baß, dann im Sopran. — Variation 4. Die Melodie bleibt unverändert. Der Baß ist wieder figuriert, sodaß die wichtigsten Noten des ursprünglichen Basses mit Hilfe von Durchgangstönen und Akkordzerlegungen verbunden werden. — Variation 5. Minore. Die Umschreibung des Themas in Achtel-Synkopen, Baß ist unverändert. — Variation 6. Maggiore. Das Thema ist in der Mittelstimme, im Sopran-Dreiklangzerlegungen. — Variation 7. Melismatische Verzierung des Themas. — Variation 8 behält in Akkordzerlegungen die wichtigsten Noten des Themas, dazu als Begleitung eine Achtelbewegung (ebenfalls Dreiklangzerlegung), die abwechselnd über und unter der rechten Hand stattfindet. Die Variation ist durch eine kleine Kadenz erweitert, welche überleitet in die Variation 9, Adagio, eine mit raschen Skalenläufen, Trillern und Doppelschlägen reich versehene Umspielung des Themas, in der von einer eigentlichen ruhigen Kantilene nichts zu finden ist. — Variation 10 ist ein Allegro in  $\frac{3}{4}$  Takt, ebenfalls nur eine ganz äußerliche Veränderung des Themas. Die Variation ist durch rasche Skalenläufe fortgesetzt in die Koda, die nicht moduliert, auch motivisch nicht irgendwie mit der vorhergehenden Variation zusammenhängt, sondern nach einer kurzen Kadenz über den  $\frac{5}{4}$ -Akkord in das Thema ( $\frac{3}{4}$  Takt) zurückführt; dessen erste vier Takte werden genau gebracht, aber dann mit Sequenzen fortgeführt und verkürzt, womit der Schluß erreicht ist.

Die Analyse zeigt, daß die Variationen rein formale sind; d. h. sie begnügen sich damit, das Thema mit glänzenden Figuren und Passagenwerk auszuschnücken, ohne das innere Wesen desselben zu berühren. Der Baß, die Harmonie und die Kadenzierung bleiben überall dieselben wie im Thema. Von der Durchführung eines bestimmten Motives innerhalb einer Variation ist keine Spur vorhanden. Die Koda entsteht nicht aus der Entwicklung der letzten Variation, sondern ist nur daran gefügt, um einen glänzenden Schluß zu erhalten. Wohl finden sich in andern Variationenzyklen Ansätze zur motivischen Behandlung, aber nur sehr spärlich.

Immerhin weisen bei aller Äußerlichkeit die Variationen Förster's eine Gliederung auf, die eine Zusammenfassung der kleineren Teile zu einem größeren Ganzen erkennen läßt. — Das wird dadurch erreicht, daß 1) analoge Variationen, d. h. solche, die im Baß, respektive in der Oberstimme gleichartig behandelt sind (im besprochenen Fall I. und II., III. und IV.) neben einander gestellt sind (der Typus der Doppelvariation ist bei Förster nicht vertreten); — 2) dadurch, daß regelmäßig in der Mitte der Reihe eine moll-Variation, im zweiten Drittel ein Adagio und am

Ende ein Allegro oder Allegretto steht, und das so konsequent, daß fast der Eindruck einer zyklischen Folge hervorgebracht wird. In diesem Punkte äußert sich der starke Einfluß Mozart's auf Förster, welcher diese Art der Gruppierung von ihm genau übernommen hat, ohne natürlich im Adagio die Schönheit der Mozart'schen Melodie zu erreichen. Durch diese große, allerdings äußerliche Ähnlichkeit in der Konzeption ist es zu erklären, daß die Förster'schen Variationen über Sarti's Arie aus »I finti eredi« so lange unter Mozart's Namen gehen konnten<sup>1)</sup>.

Der Klaviersatz der Förster'schen Variationen ist glänzend und nicht leicht, oft bedeutend schwerer als bei Mozart. Schnelle Skalen und Akkordzerlegungen sind vorwiegend; aber auch Doppel-Terzen, -Sexten und Oktavenläufe im raschen Tempo sind nicht selten (Variationen über »Caro mio sposo« aus »Una cosa rara«). Die Technik des Übergreifens der Hände kehrt ebenfalls mit einer gewissen Regelmäßigkeit wieder.

Förster selbst scheint keinen großen Wert auf seine Variationen gelegt zu haben: sie sind alle ohne Opuszahl erschienen und hatten offenbar nur dem Bedürfnis des Virtuosen und des Verlegers zu dienen.

Ganz anders steht es mit den Klaviersonaten, deren Förster (die zwei vierhändigen mitgezählt) 20 geschrieben hat.

Die ältesten unter den erhaltenen sind die Opera 12, 13, 14 aus dem Jahre 1796; sie zeigen alle Anzeichen einer noch unentwickelten Formenkunst. Zu erwähnen wäre etwa nur die Sonate Op. 14 Nr. 2 (*Es*-dur) wegen ihres Rondos, das bereits die Form zeigt, die Förster mit Vorliebe in seinen Kammermusikwerken anwendet.

Der erste Teil ist ganz regelmäßig: Hauptsatz — erster Seitensatz (Dominante) — Hauptsatz. Der zweite Seitensatz wird durchgeführt und leitet nicht in den Hauptsatz, sondern nach einer ziemlich weitgreifenden Modulation (*C*-moll, *Gis*-moll, *E*-dur, *Cis*-moll, *Es*-moll, Orgelpunkt auf *B*) in den ersten Seitensatz (Tonika) zurück, worauf erst der Hauptsatz wiederholt wird. Die Koda deutet den zweiten Seitensatz noch einmal an.

In allen diesen Sonaten ist die Ähnlichkeit mit Mozart's Stil unverkennbar. Vor allem die konsequente Dreisätzigkeit, ferner die Art der Thematik, viele kleinere melodische Wendungen in Seitensätzen und Adagios, die Anwendung von Vorhalts- und Wechselnoten, die melismatischen Verzerrungen und viele harmonische Wendungen (die moll-Fortsetzung eines dur-Satzes zum Zwecke der Modulation, die Anwendung der sechsten Stufe in moll in dur-Sätzen). Endlich die zahlreichen Wiederholungen der Kadenz mit der stereotypen Skala oder Dreiklangszzerlegung auf dem  $\sharp$ -Akkord und dem 7-Akkord mit Triller. Auch die Modulation reicht, was Tempo und Umfang betrifft, kaum über die

1) Diese Variationen wurden erst von L. Köchel (vgl. thematischer Katalog, Seite 530, Nr. 280) endgültig Förster zugewiesen.

von Mozart eingehaltenen Grenzen hinaus. Dagegen zeigt sich schon hier die Tendenz, die einzelnen Stücke des Satzes miteinander zu verbinden, statt sie nur nebeneinander hinzustellen, was allerdings nicht überall gelungen ist. Die Durchführungen sind, obwohl klein in der Anlage, meist gut motivisch gearbeitet und enthalten Haupt- und Seitensätze.

Ob bei diesen Sonaten schon ein anderer als Mozart's Einfluß wirksam gewesen ist, läßt sich nicht sicher sagen. Deutlich aber zeigt er sich in den Sonaten Op. 22 und noch mehr in dem letzten Op. 25.

Die zweite der drei zusammengehörigen Sonaten Op. 22 ist bei weitem die interessanteste. Die Durchführung des ersten Satzes überrascht gleich zu Beginn mit einer kühnen harmonischen Wendung, die weder Mozart noch Haydn an dieser Stelle gebraucht hätten. Der dritte Satz ist ein feuriges und leidenschaftliches Allegro (*G-moll*), das formal und in Erfindung auf gleicher Höhe steht. Sehr gut ist hier mit einer dreimaligen Sequenz des vergrößerten Hauptsatzes der Übergang in den Seitensatz vollzogen, dessen erster Teil selbst motivisch mit dem Hauptsatze zusammenhängt. Der Schlußsatz ist ebenfalls aus dem Hauptsatze gebildet.

Die Durchführung bearbeitet nach einer langen Einleitung den Seitensatz, dann den Hauptsatz, der verkürzt und kräftig modulierend (*Es-dur, Ges-dur, F-moll, G-moll, C-moll*) über eine Folge von Septimakkorden den Orgelpunkt *D* erreicht. Dieser Satz ist der erste, der eine deutliche Koda enthält, die aus dem Schlußsatze entwickelt, mit einer Wendung nach der Unterdominante (*C-moll*) die Tonart befestigt.

Hier ist nichts mehr von stereotypen Halbschlüssen und Kadenzzen zu finden, der ganze Satz ist aus einem Guß und von überraschendem Schwung und Leben. Hier ist Mozart völlig überwunden. Diese Musik steht unter dem Zeichen eines andern Großen. Es ist darin etwas wie ein Funken des Beethoven'schen Feuers.

Sein Bestes in dieser Gattung Musik hat Förster in der Phantasie und Sonate Op. 25 gegeben. Über die erstere ist nicht viel zu sagen, wohl aber über die Sonate *D-dur*.

Der Hauptsatz des ersten Allegro ist zwar unbedeutend erfunden, aber gut aufgebaut (aufgelöste Periode) und durch ein Überleitungsmotiv fortgesetzt, welches imitatorisch behandelt zum Seitensatze führt. Dieser ist als zweiteiliges Lied angelegt und sollte am Endo des 16. Taktes wieder in *A-dur* schließen; statt dessen beginnt nach dem *pp* des vorübergehenden Taktes *f* ein neues Motiv in *A-moll*, das ganz Beethoven'sches Gepräge hat und modulatorisch in Sequenzen durch 52 Takte ausgesponnen wird.

Darauf führen vier verschiedene Schlußsätze, von denen der erste und dritte mit dem Hauptsatze zusammenhängen, der zweite eine Gruppe von Akkorden und der letzte ein kurzes Anhängsel von zwei Takten ist, die Exposition zu Ende.

Die Durchführung beginnt mit der eben erwähnten Akkordgruppe und moduliert dann mit Hilfe von Sequenzen über das Überleitungsmotiv nach *F-dur* (Fermate). Hier beginnt der Hauptsatz, dessen erstes Motiv gangartig fortgesetzt und auf fünf Takte erweitert diese Form annimmt:



Diese Gruppe wird sofort im Baß unter zerlegten Dreiklängen in *B*-dur, dann in der Oberstimme in *C*-moll, zum drittenmal im Baß in *F*-moll wiederholt, wird dann verkürzt und modliert als ein halbtaktiges Motiv bald im Baß, bald in der Oberstimme in 13 Takten nach *D*-moll. Hier beginnt eine neue Durchführung des Überleitungssatzes, welcher in 14 Takten (zum Schlusse wird das Motiv bis auf Achtel und Viertel vergrößert) auf den Orgelpunkt *A* führt und auf diesem wiederholt wird, bis die darüberstehenden Akkorde die Tonart vollständig befestigt haben. Darauf tritt, — immer noch auf dem Orgelpunkt, — der Hauptsatz zum erstenmale wieder ein, kehrt aber noch einmal auf *A* als Dominante zurück.

Nach einer knrzen Fermate beginnt der dritte Teil, der im wesentlichen dem ersten gleicht; die Modulation in den Seitensatz (Tonika) wird durch eine neue motivische Wendung des Überleitungssatzes vollzogen. Nach dem vollständigen Schluß auf Tonika beginnt die Koda, die den Hauptsatz und zum Schluß die Überleitung neu bearbeitet; letztere mit ganz eigentümlicher Wirkung, die leise an die seltsame Stimmung am Schlusse der *A*-dur-Sonate Op. 101 von Beethoven erinnert:



Dieses Mal sind zwei Mittelsätze vorhanden: Adagio und Menuetto; letzteres ein vollständiger zweistimmiger Kanon. Das Finale, ein energisches Presto, ist knapper als der erste Satz, motivisch aber noch enger verknüpft. Die Durchführung entsteht auch hier aus der Auflösung einer größeren Gruppe. Alles geht ohne Pausen und Abschnitte ineinander über (es fehlt sogar das gewohnte Trennungszeichen zwischen dem ersten und zweiten Teil).

In dieser Sonate ist zum erstenmal die Durchführungstechnik angewendet, die der moderne Theoretiker »Modell« und »Auflösung des Modells« nennt. Auch in vielen andern Punkten zeigt sich Beethoven's Einfluß. Vor allem in der Viersätzigkeit, dem melodischen und thematischen Element, in der größern Anlage der Koda usw. Auch der Klaviersatz, der sich ursprünglich auch nur der geringern Mittel Mozart's bedient hatte, ist hier ein andrer; er beschränkt sich nicht auf die mittlere Lage des Instrumentes, sondern macht auch von den tieferen Baßtönen und vom Diskant ausgiebigen Gebrauch. Vielfach ist der Satz polyphon, an den stärkeren Stellen klangvoll und vollgriffig. Auch an eigentlichen Klangwirkungen fehlt es nicht. Förster kennt hier schon die Pause als Mittel um Spannung zu erregen.

Von den vierhändigen Klaviersonaten Förster's ist nur die eine erhalten. In diese Zeit dürfte auch das Capriccio fallen, das nur handschriftlich erhalten ist, ein glänzendes und schweres, kontrapunktisch sehr gediegen gearbeitetes Stück in Sonatenform.

So stark die Entwicklung Förster's auf diesem Gebiete der Kammermusik gewesen ist, ist ihm doch manches versagt geblieben: das Adagio und das Scherzo.

### Kammermusik für Klavier mit Streichinstrumenten.

Aus dem Jahre 1795 stammen die sechs Klavierquartette, als Op. 8, 10 und 11 gleichzeitig erschienen. Sie sind, ausgenommen zwei (Op. 8 Nr. 1, und Op. 11 Nr. 2), durchwegs dreisätzig und haben alle ein Rondo als Finale.

Sie stehen technisch auf derselben Stufe wie die gleichzeitigen Klaviersonaten, mit denen sie nur einen Vorzug nicht teilen, nämlich den der Knappheit. Dies macht sich besonders in den weitausgedehnten letzten Sätzen bemerkbar. Die Art der Verbindung der drei Streichinstrumente (Violine, Viola und Violoncello) ist eine sehr einförmige und mangelhafte. Die Gegenüberstellung der beiden Klangkörper ist vielfach eine chorische; ganze Themen werden von der Streichergruppe allein gebracht und vom Klavier wiederholt (Op. 8 erster Satz, Anfang), oder zur Hälfte von den Streichern, zur Hälfte vom Klavier gespielt. Wo beide Gruppen sich zu Forte-Stellen vereinigen, wie es bei den Teil- oder Ganzschlüssen zu geschehen pflegt, sind die Streicher im wesentlichen nur zur Verstärkung

da und begleiten das Klavier mit harmonischen Füllnoten, so daß beinahe der Eindruck eines Tutti erweckt wird. Wo die Streichinstrumente vom Klavier begleitet und melodieführend sind, gehen häufig Violine und Viola oder Violine und Violoncello in Oktaven. Besonders unselbständig ist das Violoncello geführt, das im Streicherchor den Baß bildet, und wo das Klavier hinzutritt, immer nur den Baß des letzteren verdoppelt. Oft tritt es melodieführend auf (namentlich in den Seitensätzen), niemals aber als Mittelstimme, selten (nur als Orgelpunkt) als Baß unter einer Klavierfigur. Gegenseitiges Durchdringen von Klavier und Streichinstrumenten kommt eigentlich niemals vor.

Trotz ihrer Länge sind die Rondos die am meisten gelungenen Sätze zu nennen; abgesehen von der Frische und Natürlichkeit der Erfindung kommen auch harmonisch interessante Einzelheiten darin vor; so in dem Rondo des Quartettes Op. 11 *Es-dur*.

Der Schluß des zweiten Seitensatzes sollte hier nach *As-dur* führen; statt dessen tritt *As-moll* ein, und nach enharmonischer Verwechslung folgt ein 11taktiges Stück in *H-dur*, das durch einen 7-Akkord über *H* wieder nach *Es* zurückkehrt. — Die Art dieser Modulation und besonders das Verweilen auf der leiterfremden Harmonie erinnert an gewisse Lieblingswendungen Schubert's.

Die drei Klaviertrios Op. 18 haben vor den Klavierquartetten von vornherein den Vorteil voraus, daß die zu geringe Zahl von zwei Streichinstrumenten gegen das Klavier eine chorische Behandlung der beiden Körper unmöglich macht. Das macht sich sowohl in der Form der Themen geltend als auch in der Stimmführung der beiden Streicher, die hier eine selbständigere ist.

Die Trios sind dreisätzig, jedes mit einer Adagio-Einleitung zum Allegro versehen. Die zweiten Sätze sind Andantes ohne jede Bedeutung. Die letzten Sätze sind in zwei Füllen (Nr. 1 und 3) Rondos, im dritten ein Allegro con variazioni. Auch diese Variationen sind rein formale und nützen den Streichersatz wenig aus. Ungewöhnlich lang ist die Koda, welche, obwohl harmonisch einförmig und ohne Interesse, wenigstens durchaus thematisch gearbeitet ist.

Die technische Behandlung der Instrumente ist in den Klavier-Quartetten und -Trios immer dieselbe. Am glänzendsten, wenn auch nicht virtuos, ist das Klavier behandelt, das klanglich auch bei weitem überwiegt, Violine und Viola sind leicht und können auch von schwächeren Spielern gut ausgeführt werden. Anders das Violoncello. Sei es, daß Förster diesen Klang besonders geliebt, oder daß er diese Partie einen ihm bekannten guten Spieler zugedacht hat, es wird häufig und andauernd in seinen hohen Lagen verwendet und reicht selbst bis zum





Das rein klangliche Element ist bei den Klavier-Quartetten und -Trios sehr vernachlässigt, was bei dieser Art der Kammermusik besonders schwer ins Gewicht fällt, die durch Gegenüberstellung zweier so heterogener Klanggruppen von Natur aus große Sprödigkeit besitzt. Förster ist hier weit hinter Mozart zurückgeblieben, dessen Feinheit in der Stimmführung und im Klang er nirgends erreicht, und nähert sich eher der Nüchternheit des Haydn'schen Stiles, mit dem er auch die Verdoppelungen der Klavierbässe durch das Violoncello gemeinsam hat. Unbegreiflich ist es, daß Förster, sonst ein Mann des Fortschrittes, wenn auch des langsamen, gar nichts von Beethoven's Op. 1 gelernt hat, das schon so viel früher (1795) erschien und sicherlich noch früher gespielt worden war. Wer Förster's Klavier-Quartette und -Trios kennt und bedenkt, daß die übrige zeitgenössische Produktion auf noch tieferer Stufe gestanden haben muß, begreift erst völlig den Umsturz, den Beethoven mit seinem Op. 1 vollbracht hat.

### Kammermusik mit Bläsern.

Kammermusik mit Bläsern gehörte zu den besonderen Liebhabereien des Wiener Publikums. Nicht nur in der Form der orchestralen Harmoniemusik, die in Fürstenhäusern durch Kapellen ausgeübt wurde, sondern auch in der Form des Bläserquartetts, der verschiedenen Arten von Nottornos, Kassationen, Duos usw. wurde sie gepflegt. — Wie für Streichquartette erschienen Arrangements von Klavier- und Orchesterwerken auch für Bläserkammermusik gesetzt.

Förster hat nur wenig dieser in Gattung geschaffen; es sind drei Duos für Flöte und Klavier (von denen nur zwei Op. 5 und Op. 11 vorhanden sind). Außerdem gibt es von ihm ein Sextett (Op. 9) für Klavier- Streich- und Blasinstrumente und ein Notturmo für Streicher und Bläser.

Die beiden Duos sind dreisätzig; Allegro-Adagio-Rondo. Beide sind in den einfachsten Formen gehalten, technisch und in Erfindung unbedeutend.

Zu den unglücklichsten instrumentalens Zusammensetzungen gehört die des Sextetts für Violine, Viola, Flöte, Fagott und Klavier. Es ist von vornherein klar, welcher Nachteil für den Komponisten aus der Wahl dieser beiden Blasinstrumente erwächst, die im Klang die mattesten sind, überdies wegen ihrer zu geringen Zahl und wegen ihrer Lage zueinander bei normaler Verwendung ist der Abstand zwischen Flöte und Fagott 2 Oktaven) nicht als Gruppe gebraucht werden können, ohne ein drittes Instrument zu Hilfe zu nehmen. Das Sextett besteht aus vier Sätzen: Allegro vivace (nach kurzer Einleitung Adagio) Andante, Menuett mit drei Trios, Rondo (Allegro), die mit kurzer Unterbrechung (seque-) aufeinander folgen. Themen und Aufbau der Sätze sind die denkbar einfachsten; der erste Satz sehr knapp, das Andante eine Sonatenform, das Rondo in der Form, die schon früher als die für Förster typische bezeichnet wurde. Die Modulation geht nirgends über die nächst verwandten Tonarten hinaus. Der beste Satz ist auch hier wieder das Rondo, welches das Bestreben zeigt, die Wiederkehr des Themas, das zuerst vom Klavier allein gebracht wird, jedesmal instrumental zu variieren.

Im übrigen ist es mit dem Instrumentalklange sehr übel bestellt. Teilweise kommt auch hier (Andante und Rondo) die gruppenweise Gegenüberstellung des Klaviers zu den übrigen Instrumenten zur Anwendung. Oft begleiten Streicher und Bläser das Klavier nur mit verstärkenden Füllnoten. Von den beiden Bläsern ist nur das Fagott (Andante) zu ausgedehnterem Solospiel verwendet.

Das Notturmo (*D*-dur) ist, wie schon der Name vermuten läßt, in noch leichterem Stile geschrieben und schließt sich der Gattung der Divertimenti, Kassationen usw. an, deren Haydn und Mozart eine sehr große Menge geschrieben haben. Von diesen aber unterscheidet es sich durch die einfache Besetzung der Streicher, wodurch das Stück noch in die Gattung der Kammermusik gehört. Es ist für folgende Instrumente gesetzt: zwei Violinen, zwei Violen, Violoncello, Baß, Flöte, Hoboe, Fagott und zwei Hörner. Die zweite Viola, die fast durchaus selbständig geführt ist, dient offenbar nur dazu, der Zahl von 6 Blasinstrumenten die gleiche Zahl Streicher gegenüberzustellen.

Das Notturmo ist ebenfalls viersätzig: Allegro, Andantino, Menuett mit drei Trios und Rondo (Allegretto). Die Trios werden nicht hintereinander gespielt, wie im Sextett, sondern mit zweimaliger Wiederholung des Mennetto; an das dritte Trio schließt sich das Finale.

Das Notturmo steht noch durchaus melodisch, formal und modulatorisch unter Mozart's Einfluß, mit dem Förster nur eines nicht gemeinsam hat: die Klangschönheit selbst der einfachsten Kombinationen. Der Klang ist fast durchwegs sehr armselig. Die Bläser sind wenig ausgenützt und kommen immer in denselben stereotypen Verbindungen vor. Die Hörner sind, ausgenommen wenige Takte, immer nur harmoniefüllend; häßliche Verdoppelungen finden sich auch hier (zum Beispiel Trio I, wo die Melodie in Flöte, erster Violine und Fagott in drei Oktaven vordoppelt ist); außerdem kommen noch andere Verstöße vor, zum Beispiel die häufige Isolierung des Kontrabasses, selbst Unreinheiten im Satze finden sich. Abgesehen von alledem ist aber die Homophonie des ganzen Stückes unerträglich, die alles bis auf eine Stimme zu rhythmischen Füllnoten herabdrückt, wodurch es möglich ist, daß man zum Beispiel über den ersten Satz bei Durchsicht der ersten Violinstimme eine vollständige Übersicht gewinnt.

Um Förster's Tätigkeit auf dem Gebiete der Kammermusik für Bläser zu würdigen, müßte Vergleichsmaterial von seinen minderen Zeitgenossen vorhanden sein, denn an die großen Meister reicht er hier nicht entfernt heran.

### Streichquartette.

Das Wertvollste von allen Kompositionen Förster's sind ohne Zweifel seine Kammermusikstücke für Streicher; sowohl weil sie absolut das beste und selbständigste sind, was er geschaffen hat, als auch deshalb, weil sie seinen Entwicklungsgang und damit den seiner Zeit am klarsten und vollständigsten dartun.

Vorhanden sind von ihm 18 Quartette, erschienen zu je 6, als op. 7, 16 und 21, in den Jahren 1794, 1798, 1802, und 3 Quintette op. 19, 20 und 26 aus den Jahren 1801, 1802, 1803. — Wie man sieht, erstrecken sich die Arbeiten fast über die ganze Zeit seines öffentlichen Wirkens. Daß Förster außer diesen noch später Quartette komponiert

hat, die aber nur handschriftlich bekannt wurden<sup>1)</sup> und heute nicht mehr erhalten sind, ist sicher; die Zahl derselben ist natürlich nicht festzustellen<sup>2)</sup>.

Bevor die Besprechung dieser Werke erfolgt, ist es vielleicht am Platze, einen Blick auf die beiden großen Meister des Quartetts zu werfen, die auch Förster's Lehrer gewesen sind und mit einigen Worten ihren Stil zu kennzeichnen. — Es ist natürlich nicht möglich, hier eine völlig erschöpfende Darstellung des Haydn'schen und Mozart'schen Quartetts zu geben, sondern es handelt sich nur darum, die Kriterien anzugeben, die bei der Beurteilung der Förster'schen Quartette maßgebend gewesen sind, besonders bei der Bestimmung des Einflusses, unter dem er wie viele seiner Zeitgenossen gestanden hat.

Wohl scheint, wie Otto Jahn sagt<sup>3)</sup>, »jede summarische Gegenüberstellung der beiden Meister leicht als Über- oder Unterschätzung des einen oder des andern, da nur eine im Detail angestellte Vergleichung jedem sein volles Recht widerfahren lassen kann«; wohl ist es auch schwer auseinander zu halten, was Mozart von Haydn und Haydn von Mozart gelernt und übernommen hat; aber gerade die Vergleichung der Quartette aus der Zeit ihres stärksten gegenseitigen Einflusses führt auf einige wichtige Unterschiede, die natürlich in der innersten Art der beiden Meister begründet sind und sich gerade in der für Stilunterschiede sehr empfindlichen Gattung der Quartettmusik auf das deutlichste bemerkbar machen.

Es ist eine auffallende Erscheinung, daß die minderen Komponisten jener Zeit mehr unter Mozart's als unter Haydn's Einfluß gestanden haben; anderseits steht es wohl außer Zweifel, daß das Quartett Haydn's dem Beethoven'schen<sup>4)</sup> Stil näher steht als jenes Mozart's, daß es eher einer Weiterbildung fähig war als dieses. Von dem Standpunkt der Keimfähigkeit ist es auch am leichtesten, die Vergleichung der beiden Meister vorzunehmen.

Noch etwas muß voraus geschickt werden, nm das Verhältnis der beiden zu einander richtig darzustellen, daß nämlich die Zahl<sup>5)</sup> der Mozart'schen Quartette gegen die Haydn's eine geringe ist. Mozart hat sie in seiner unerschöpflichen Produktionsfülle nur nebenbei geschaffen, während Haydn sich hier so recht in seinem Element befindet und in der Quartettmusik seine höchste Vollkommenheit erreicht hat. Von all seinen Werken dürften sich die Quartette am längsten lebensfähig erhalten; sie stehen dem modernen Quartettstil weit näher, als sich ähnliches von seinen Chor- und Orchesterwerken sagen ließe.

Die rein formale Betrachtung zeigt, daß Mozart einen feststehenden Typus mit deutlich geschiedenen, gegensätzlichen Teilen herstellt, während Haydn durch Varianten und Modifikationen immer neue Gestalten aus dem Sonatensatz zu bilden sucht.

1) Vergleiche Biographie S. 11.

2) Mendel's Lexikon gibt die Zahl 48 an, die aber durch nichts verbürgt ist.

3) Mozart II, S. 203.

4) Vgl. Lenz, Jahn etc.

5) Dies betont auch Jahn a. a. O.

Mozart's Themen, und zwar beide Gruppen, Hauptsatz und Seitensatz, sind meist Perioden- oder gar Liedformen, deutlich im Sinne des Gegensatzes zu einander erfunden, und werden erst in der Durchführung in ihre Motive zerlegt. Haydn arbeitet oft von vornherein mit Motiven, mindestens sucht er die stereotypen Periodenbildungen durch allerlei Unregelmäßigkeiten und rhythmische Verschiebungen zu zerbröckeln. Hauptsatz und Seitensatz stehen nicht immer im thematischen, sehr oft nur im tonalen Gegensatz zueinander, indem der Seitensatz eine Umbildung des Hauptsatzes ist. Die häufigen Halbschlüsse und Kadenzen, die bei Mozart vielfach nüchtern<sup>1)</sup> wirken, — man denke nur an die immer wiederkehrende Kadenz  $\frac{7}{4}$ -Akkord und 7-Akkord mit Triller — sind bei Haydn vermieden. Die Rückführung aus dem Durchführungsteil in den Hauptsatz geschieht bei Mozart mit Hilfe eines Orgelpunktes auf der Dominante, Haydn macht auch dies flüssiger und unvermittelter.

Die Koda — eines der wichtigsten Momente in der Entwicklung des modernen Sonatensatzes — ist bei beiden Meistern nebensächlich; eher aber sind bei Haydn als bei Mozart Ansätze dazu zu finden (Quinten-Quartett). Natürlich finden sich einige der typischen Eigenschaften Haydn's — wenn man bei seinem reichen Wechsel noch diesen Ausdruck gebrauchen darf — auch bei Mozart (Hauptsatz und Seitensatz gleich im Quartett *D-dur*) und umgekehrt, aber doch als Ausnahmen.

Noch enger als sonst ist im Streichquartett das formale Element mit dem des Satzes verbunden. Sie können kaum getrennt betrachtet werden, da sie z. B. in der Durchführung vollständig ineinander übergehen.

Wenn es wahr ist, daß Mozart's hervorragende Eigenschaften Züchtigkeit und Anmut, die Haydn's Lebhaftigkeit und Humor sind, so zeigt sich ähnliches auch in ihrer Satzkunst. Mozart legt das Hauptgewicht auf warme und innige Melodie; häufig ist eins der vier Instrumente allein führend, während die andern mit harmonischen Füllnoten begleiten. Seine Gegenstimmen sind meist einfach, kunstvollere Verschlingungen seltener. Haydn's Satz ist weit polyphoner; abgesehen davon, daß er die kontrapunktische Form der Fuge und des Fugato mit Vorliebe anwendet, beteiligt er auch sonst die vier Instrumente möglichst gleichmäßig am Spiele. — Als formbildend tritt bei ihm der Kontrapunkt in den Seitensätzen auf, die oft nur als Gegenstimmen zu dem Thema des Hauptsatzes erscheinen.

Am deutlichsten zeigt sich der Gegensatz der beiden Stile in den Durchführungen, die bei Haydn stets kontrapunktisch die Motive in Vergrößerungen, Verkleinerungen, Umkehrungen usw. verarbeiten, während Mozart selbst neues Themenmaterial hier einführt und überhaupt viel mehr harmonisch und melodisch als kontrapunktisch steigert. Durch all dies ist es erklärlich, daß in jenen Stücken und Teilen, die einer kontrapunktischen Behandlung bedürfen, Haydn Meister ist, in den rein melodischen Mozart. Während dieser hinter jenem in der Durchführung zurücksteht, hat Haydn nie die Süße und den seligen Ausdruck des Mozart'schen Adagios (z. B. im »Dissonanzenquartett«) erreicht.

Dem entsprechend ist auch der Klang bei Haydn viel abwechselungsreicher und überraschender, bei Mozart weicher und verschleiierter. Es ist als ob er des schönen Klanges wegen auf alle seine kontrapunktischen Künste Ver-

1) Vgl. Richard Wagner, der von »Klappern der Schlüssel zwischen den einzelnen Gängen der Tafel« spricht.

nicht geleistet hätte. Wenn Haydn den Quartettklang aus dem Kontrapunkt erfindet, so erfindet er den Kontrapunkt aus dem Klang. Noch ein Umstand scheint dies zu bestätigen; für gewöhnlich verzichtet Mozart auf besondere Behandlung des Instrumentes wie pizz., geworfene Bogen, Dämpfer usw., wodurch Haydn oft seine besten Wirkungen hervorbringt, sondern verlangt nur schönen, ausdrucksvollen Strich.

Über das Menuett sagt O. Jahn<sup>1)</sup> sehr treffend: »Haydn's Menuett ist aus dem Volksleben hervorgegangen, Mozart's ist der Ton der gebildeten Gesellschaft.« Mozart's Menuett ist recht die Idealgestalt eines solchen, während sich das Haydn's in Tempo und thematischem Gehalt viel mehr dem Scherzo nähert.

Also auch darin erweist sich Mozart als der Ausgestaltende, Haydn als der Fortgestaltende.

Umgekehrt steht es mit den Quartettvariationen; eben weil sie bei diesem vom Kontrapunkt aus erfunden sind und deshalb nüchtern wirken (Kaiservariationen), während Mozart gerade hier klanglich ungemein wirkungsvoll ist und die Charaktervariation anzuwenden beginnt.

Es ist also gar nicht zu verwundern, daß sich die kleineren zeitgenössischen Talente eher an Mozart als an Haydn angeschlossen haben; denn abgesehen davon, daß er leichter zu kopieren war, als dieser in seiner Vielgestaltigkeit, kam er auch durch seine reiche Melodik und noch manche Anklänge an den galanten Stil dem Geschmacke der Zeit entgegen. — Übrigens hat auch ihm die Kritik vorgeworfen, daß er »den Hörer über dornenvolle Felsenwege führe, statt in schattige Täler«. Es ist natürlich, daß auch er nur in äußerlichen Dingen nachgeahmt werden konnte, wie die vielen seichten Kompositionen seiner Wiener Nachfolger beweisen.

Recht primitiv sind Förster's erste Quartette op. 7; sie sind sämtlich klein in der Anlage, vielfach steif und ungeschickt, nicht recht fließend, was durch die Abschnitte zwischen den Teilen und die Einförmigkeit der Themen bewirkt ist. Alle 6 Quartette sind viersätzig in der gewohnten Folge: Allegro, Andante oder Adagio, Menuett, Finale (Rondo oder Sonatensatz).

Mozart's Einfluß zeigt sich überall, in der Kadenzierung, im Bau der Motive, in der Melodik und in harmonischen Wendungen.

Die Quartette sind beinahe durchwegs homophon, d. h. mit Vorherrschen einer Stimme; die Begleitungsstimmen sind nicht Begleitungsmotive, sondern nur Akkordnoten; die Modulation ist arm, oder doch konventionell. Hier und da (wie in Nr. 5 und 6) wird das Spiel der Stimmen ein lebhafteres, was allerdings durch die Einfachheit der Motive sehr erleichtert wird. Der Satz ist sauber, man würde vergebens nach offenen Quinten, verdoppelten Leitetönen, schlechten Querständen oder ähnlichen Fehlern suchen. Alles ist glatt und gut, aber von unglaublicher Nüchternheit.

Auffallend oft wird das Violoncell in seiner hohen Lage angewendet

1) Mozart II, S. 211.

und wird wie bei den Klavierquartetten dann immer im G-Schlüssel notiert. Der Baß verliert dadurch an Festigkeit, der Klang wird weich und süßlich. Natürlich ist dieser Umstand nicht zufällig, sondern vom Komponisten beabsichtigt und findet eine Erklärung in der Widmung an den König von Preußen, Friedrich Wilhelm III., der ein passionierter Violoncellist und Quartettspieler war. Auch in diesem Punkt berührt sich also Förster mit Mozart, der in seinen dem König gewidmeten Quartetten dasselbe Zugeständnis gemacht hat. Pizzicato wendet Förster hier selten an, Dämpfer gar nicht; dagegen schreibt er oft den Fingersatz in die Stimmen und bezeichnet den Niederstrich durch das allen Geigern bekannte Zeichen □.

Wer die Partituren der nächsten Reihe von Quartetten (op. 16) zur Hand nimmt, dem bietet sich schon bei oberflächlicher Betrachtung ein andres Bild. Der Umfang ist größer als bisher, die Stimmen greifen mannigfaltiger in einander. Als Typus kann etwa das II. Quartett (*B-dur*) gelten.

Das Allegro hat eine unverhältnismäßig große Exposition. — Es stehen hier 95 Takte 1. Teil — 43 Takten 2. Teil entgegen. — Der Seitensatz ist auf ganz ungewöhnliche Weise erweitert mit Hilfe einer Technik, die später von Schubert auf das herrlichste ausgebildet worden ist. Nachdem der erste Teil der Gesangsgruppe (*F-dur*) vollendet ist, tritt statt des erwarteten *F-dur* *F-moll* ein, und es folgt jetzt eine kurze Durchführung des Gesangsmotives, das über *As-dur* nach *Des-dur* moduliert, um jetzt erst nach *F-dur* zurückzukehren, wo sogleich ein neues Thema, ein zweiter Seitensatz beginnt, der dann zum Schlußsatz führt; dieser ist aus dem Hauptsatz gebildet, im Rhythmus 3taktig.

Der II. Teil ist durchaus kontrapunktisch gearbeitet, er bringt erst eine 10taktige imitatorische Durchführung des Hauptsatzes, kombiniert mit einem Motive des Seitensatzes; dann folgt ein 6taktiges Modell (ebenfalls aus zwei Motiven gebildet), das zuerst in *Des-dur*, dann in *B-moll* auftritt, endlich aufgelöst wird und in Sequenzen zum Orgelpunkt führt. Da der erste Teil des Satzes mit einem 7 Akkord endigt, mußte der Schluß eine Änderung erfahren, und da gibt es — wenn auch noch in bescheidenen Grenzen — eine Koda, die zwei Motivgruppen imitatorisch durcharbeitet im ganzen 14 Takte lang.

Aus mehreren Gründen ist das Adagio dieses Quartetts merkwürdig. Es ist *E-dur* und *con sordini*, was bei einem Quartett in *B* üherraschen muß. Es ist ein Stück von weicher, verträumter Stimmung; durchaus nicht so nüchtern wie sonst Förster's langsame Sätze — ohne Passagen, rein melodisch, an manchen Stellen sogar warm empfunden. Es leuchtet hier etwas durch, was bei Haydn kanm, bei Mozart (*G-moll*-Symphonie, *G-moll*-Quintett) hier und da zu finden ist — die Romantik der Tonart. So etwa könnte man die Empfindung bezeichnen, welche die Modernen für den Stimmungsgehalt einzelner Tonarten haben; eigentlich datiert dies erst seit Beethoven, der für einige Fälle (*Es-dur* — *Eroica*, *C-moll* — V. Symphonie nsw.) scharf umrissene Typen geschaffen hat, deren Spuren durch die Romantiker bis auf die Modernsten, Richard Strauß, Bruckner, Mahler etc. zu verfolgen sind. Jedenfalls ist dies eines der Momente, welche hegreifen lassen, daß E. T. A. Hoffmann Beethoven einen Romantiker nennt.

Das Menuett zeichnet sich durch seine hübsche, gut vorbereitete und doch überraschende Wiederkehr des Themas aus. Das Trio (*B-moll*) mit seiner langen Melodie im gleichförmigen Viertel-Rhythmus ist von eigentümlichem Ernst und besonders in den unregelmäßigen Abschnitten seines II. Teiles interessant.

Das Finale ist wieder ein Rondo beiteren Charakters. Es hat seine Durchführung nicht wie gewöhnlich nach dem zweiten Seitensatz, sondern dieser ist als große dreiteilige Gruppe angelegt, deren zweiter Teil einlange Verarbeitung der Motive des Hauptsatzes ist. Der III. Teil ist wieder dem ersten gleich und geht in den Hauptsatz über, statt wie sonst in den ersten Seitensatz, der hier keine bestimmte ausgeprägte Gestalt hat.

Erwähnenswert ist auch das V. Quartett (*F-moll*) in seiner reichen, ernst empfundenen Thematik, namentlich im ersten und letzten Satz, welche deutlich Beethoven's Einfluß verraten. — Beispiele werden dies am besten zeigen:

I. Satz *Allegro*.



Finale. Hauptsatz.



Seitensatz:



und



Schlußsatz:



Auch das Finale des VI. Quartetts (*A*-dur) ein Stück von übermütiger Lustigkeit, im Bau analog dem Finale des V. Quartetts, gehört zu den besten Sätzen dieser Gruppe.

Bei einem Vergleich mit den Quartetten op. 7 weisen die eben besprochenen wesentliche Fortschritte auf.

Förster hält sich formell nicht mehr so ängstlich an seine Vorbilder, sondern versucht dieselben auf eigne Art fortzubilden. Er erweitert den Sonatensatz besonders in seinem I. Teile. Dieser erhält durch die breitere Anlage des Hauptsatzes, noch mehr aber durch die größere Ausführung der nunmehr zweiteiligen Gesangsgruppe und des mehrteiligen Schlußsatzes einen weiteren Umfang und überragt an Taktzahl bei weitem den Durchschnitt der Haydn'schen und Mozart'schen Quartette. Dabei ist eine innige Verbindung der beiden Gruppen miteinander angestrebt, (wenn auch nicht in allen Fällen erreicht), was durch die Zweiteiligkeit der Gesangsgruppe erleichtert ist, deren I. Teil oft motivisch mit dem Hauptsatz zusammenhängt. — Die Durchführung hält im allgemeinen der Exposition, weder was Länge, noch was den Ernst der Arbeit betrifft, die Wage. Es macht häufig den Eindruck, als wäre der Komponist froh, nur rasch den Orgelpunkt und die Reprise zu erreichen. Das gilt aber durchaus nicht immer; in manchen Fällen ist der thematische Gehalt des I. Teils wirklich verarbeitet und gesteigert, soweit das die hier noch ziemlich beschränkte Modulation zuläßt. Auch manche gute Ansätze zur Koda, — im Sinne der Beethoven'schen Koda — finden sich schon.

Bedeutend gestiegen ist der Wert des Adagios. Deutlich ist es zu beobachten, wie Förster das Spiel mit Passagen- und Figurenwerk aufgibt, um einer wirklichen Melodie, mehr oder weniger warm empfunden, zum Durchbruch zu verhelfen. Das Menuett hat größere Ausdehnung gewonnen und ist oft ernst und ausdrucksvoll; die Trios, die sich häufig in der Art der Anlage und im Charakter dem Scherzo nähern, sind gleichfalls länger und sorgfältiger ausgeführt. Im Finale überwiegt der Sonatensatz an Stelle des Rondos; wo ein solches vorkommt, hat es eine ausgedehnte Durchführung.



Der Satz beteiligt fast immer alle 4 Stimmen gleichmäßig am Spiel und ist gut kontrapunktisch geführt. Wenigstens kommen die konventionellen Akkordnoten — Begleitungen in Viertel- oder Achtel-Rhythmus — seltener vor oder doch nur dann, wenn ein bestimmter Klang damit erzielt werden soll. Besonders auffällig tritt das kontrapunktische Element natürlich in den Durchführungen hervor, sogar als Konstruktions-element ist es verwendet (Trio des IV. Quartetts usw.). Häufig sind schon Begleitungsmotive — besonders in den Adagios — die dann auch selbständig auftreten; auch der umgekehrte Fall, die Umwandlung von Hauptmotiven in Begleitungsmotive ist in den Durchführungen zu beobachten.

Die Behandlung der Instrumente ist von der frühern Art nicht wesentlich verschieden. Das Violoncell ist hier weniger vorherrschend und in mäßigerer Weise in seinen hohen Lagen angewendet. Doppelgriffe kommen mehr zur Geltung und werden nicht nur zu den abschließenden Akkorden, sondern auch mitten im Satz gebraucht, entweder als lange, gehaltene Noten oder als kürzere Werte, auch mit einem zweiten Instrument zu drei- oder vierstimmigen Akkorden vereinigt. — Pizzicato kommt wenig, Dämpfer einmal vor. Dennoch spielt hier auch der Klang eine größere Rolle. Das zeigt sich in der Verwendung der tiefsten Töne des Violoncello und der Viola, in gewissen Akkordzerlegungen der Geigenstimmen, im engen Satz in höherer Lage und dergleichen mehr. — Die größere Sorgfalt tritt auch in der Genauigkeit der dynamischen und der Phrasierungszeichen zutage, was in den Stimmen der Quartette op. 7 mangelhaft ist.

Es ist mehrfach die Ansicht ausgesprochen worden <sup>1)</sup>, daß Beethoven bei der Komposition seiner ersten Quartette von Förster vieles gelernt habe. Das könnte, da Förster's Quartette op. 7 minderwertig sind, seine letzten Quartette op. 21 aber erst 1822, also lange nach Vollendung von Beethoven's op. 18 erschienen sind, sich nur auf die eben besprochene Reihe op. 16 beziehen. Daß Beethoven diese und vielleicht noch andere, nicht veröffentlichte Quartette Förster's aus dieser Zeit gekannt hat, ist bei der intimen Art ihres künstlerischen Verkehres als sicher anzunehmen. Um seinen Einfluß auf Beethoven irgendwie feststellen zu können, müßten die ersten Quartettversuche des letzteren vorliegen, die Sätze, die der Meister der Veröffentlichung nicht wert hielt; denn die Quartette op. 18, wie sie in ihrer endgiltigen Fassung vorliegen, stehen natürlich so hoch über den Förster'schen Arbeiten, daß die Verbindungsfäden, die ja vielleicht vorhanden gewesen sein mögen, wie abgeschnitten erscheinen. Es muß daher genügen festzustellen, was Beethoven von Förster gelernt haben kann und wo letzterer an Mozart

1) Thayer, Riemann (letzterer braucht den Ausdruck »Bindeglied«).

anknüpfend, neue Wege gesucht hat. Es sind dies die formalen und satztechnischen Errungenschaften der Quartette op. 16, von denen bereits die Rede war und die in der Entwicklung des Komponisten einen großen Schritt vorwärts bedeuten.

Es ist ja wahr, daß sich Züge, die für Beethoven's Stil charakteristisch sind, in den Anfängen bei Förster finden; auch er baut ganze Teile eines Satzes aus einem einzigen Motiv, das in immer neuen harmonischen und kontrapunktischen Wendungen durchgeführt, gerade durch die Hartnäckigkeit im Festhalten des Rhythmus zur größten Steigerung gebracht wird. Es wäre nur eben zu erwägen, ob da nicht Förster — dem die zeitgenössische Kritik dieses Verfahren auf Schritt und Tritt zum Vorwurf macht, — von Beethoven's Klaviersonaten angeregt wurde, wo dieses Prinzip schon längst ausgesprochen ist. Man denke dabei etwa an die ersten Sätze der Sonaten *C*-dur (op. 2) und *C*-moll (*Pathétique* op. 13) und Finale der Sonate *F*-dur (op. 10).

Oft finden sich überraschende Anklänge an Beethoven'sche Motive, und es ist immerhin denkbar, daß der Große vom Kleineren genommen hat, freilich um unendlich mehr daraus zu machen.

Wie weit er es in seinem kleinen Rahmen gebracht hat, zeigen Förster's letzte Quartette op. 21. Schon das I. Quartett (*C*-dur) ist eines der besten.

Der I. Satz ist Allegro  $\frac{6}{8}$ . Das Hauptthema ist auf Dreiklangsnoten aufgebaut:



und als regelmäßiges 2teiliges Lied angelegt, was hier zu seinem leichten Charakter sehr gut paßt. Es ist auch sehr gut fortgesetzt; im 16. Takt übernimmt das Violoncello das Hauptmotiv, das durch 4 Takte zwischen Violoncell und Viola imitatorisch verarbeitet wird, darüber ein Gegenmotiv der 1. Violine (T. 16):



Bald wird das Thema im Violoncell verkürzt und zu einem Begleitungsmotiv (T. 20)



während die erste Violine mit einer neuen rhythmischen Figur die Modulation in die Dominante vollzieht. — Hier (T. 22) wird aber kein vollständiger Abschluß gemacht, sondern es erfolgt nur eine mehrtaktige Verzögerung auf der Harmonie der Wechsel-dominante, bis endlich die erste Violine mit einem Gang in den Seitensatz führt:



(T. 32). Das Thema des Seitensatzes ist begleitet von der überleitenden Figur der 1. Violine, die noch dazu motivisch aus dem Abschluß des Seitensatzes antizipiert ist:



(T. 39) und im Violoncello erklingt dazu das Motiv des Hauptsatzes. — Das ist eine Einführung, wie sie in diesem Stil technisch vollendeter kaum gedacht werden kann.

Der Seitensatz wird darauf von der ersten Violine aufgenommen und bis zu seinem 7. Takt fortgeführt, wo er verkürzt wird und die imitatorische Durchführung des Achtelmotives im letzten Takt zwischen I. und II. Violine, zum Schluß mit Hinzutreten der Viola erfolgt. Dann beginnt (T. 55) der Schlußsatz:



der ebenfalls aus dem Hauptsatz gebildet ist. Nach dieser Gruppe folgt eine zweite, akkordische, die sofort mit einigen Alterationen wiederholt wird und in den 8taktigen ( $2 \times 4$  T.) Orgelpunkt auf *G* übergeht, der mit einer Wendung nach der Unterdominante die Tonart befestigt. Die letzten Takte, aus dem Hauptsatz gebildet, schließen auf dem 7Akkord über *G* (mit *F*!) und eine absteigende Skala führt zurück in die Tonika, oder ohne Unterbrechung in die Durchführung. Diese beginnt mit einer kühnen harmonischen Umbiegung des Hauptsatzes (T. 100.):



kanonische Fortsetzung nach *D-dur* direkt in den Seitensatz. Zum Schluß ist zum erstenmal eine lange deutliche Koda angefügt. Nachdem der schon im I. Teil erwähnte Orgelpunkt abgeschlossen ist, beginnt wieder das imitatorische Spiel mit dem Motiv des Hauptsatzes zwischen I. Violine und Violoncello, diesmal mit angepaßten Intervallenschritten nach *B-dur* anwärts und wieder zurück nach *C-dur* modulierend (T. 256). Darauf folgen noch einige Kadenzen, alle aus dem Hauptsatz gebildet. Dieser schließt denn auch kombiniert mit einem Skalenmotiv im doppelten Kontrapunkt der Oktave den ganzen Satz kräftig und bestimmt ab. Die Länge der Koda ist 27 Takte.

Das Adagio (<sup>0,8</sup> *As-dur*, Sonatenform) hat eine wirklich schöne und innig-empfundene Melodie, zu der das später selbständig auftretende Begleitmotiv des Violoncello einen guten Gegensatz bildet. Die Durchführung ist harmonisch reich und gut in den 3. Teil übergeleitet. Auch dieser Satz hat eine ausgesprochene Koda. Der ganze Satz ist durchaus homophon und ohne Figurenwerk, also nur auf Schönheit der Melodie und der Modulation hin angelegt.

Mennett und Trio sind sehr einfach und knapp.

Zu Förster's allerbesten Eingebungen gehört das Finale dieses Quartetts, ein überaus anmütiges und feines Stück, das auch formell neu und eigenartig ist. — Der Hauptsatz ist liedförmig; nachdem er zu Ende ist, beginnt ein 4taktiges Überleitungsmotiv auf der Tonika (T. 28 :



das durch viermalige Wiederholung Liedform erhält. Darauf wird der Hauptsatz zerlegt und kurz durchgeführt und moduliert in die Dominante, wo der kurze Seitensatz:



(T. 66) auftaucht, der genau wiederholt wird. Ein langer Orgelpunkt auf *G* führt in den Hauptsatz zurück, der ganz wiederholt wird.

Hierauf beginnt die Durchführung, die zu Anfang den Überleitungssatz (*F-dur*) bringt, mit einer wunderhübschen Wendung nach *A-moll*, die ihn dem Schubert'schen Typus nahe bringt. Die Durchführung ist übrigens kurz und locker und ganz aus diesem Motiv bestritten. Zum Schlusse die Wiederholung des Orgelpunktes von früher.

Daran schließt sich die letzte Repetition des Hauptsatzes, der nun in seiner längsten Form erscheint und dessen letzte 2 Takte: (T. 188)



nicht weniger als 8 mal, 4 mal in der I. Violine und 4 mal im Violoncell wiederholt werden.

Die Koda beginnt mit einer kühnen harmonischen Wendung und führt über *Es-dur* nach *G* als Orgelpunkt von *C-moll*, wo über den motivischen staccato-Schlägen der

übrigen Streicher eine neue, reizvolle Melodie in der ersten Violine auftaucht, die an Schumann's Art erinnert (T. 213):



Noch 4 Takte verzögern den Eintritt von *C*, das nun bis zum Schluß als Orgelpunkt festgehalten wird; darüber eine neue Form des Hauptsatzes, der endlich auf die schon vom Beginn der Koda bekannten rhythmischen Schläge verkürzt mit dynamisch humoristischen Gegensätzen (*f* und *p*) zu Ende geführt wird.

Die Form des Satzes ist ein Zwischending zwischen Sonate und Rondo, steht aber trotz des gänzlich fehlenden II. Seitensatzes dem letzteren näher. Merkwürdig ist die Verkürzung des III. Teiles, der mit völliger Weglassung des Seitensatzes direkt in die lange Koda übergeht. Das Schema wäre also kurz so: Hauptsatz — Seitensatz (Dom.), Hauptsatz — Durchführung, Hauptsatz — Koda. Weit entfernt davon, Förster diese Unregelmäßigkeit als Fehler anzurechnen, muß man im Gegenteil sagen, daß sie gerade den Hauptreiz dieses lustigen Satzes bildet.

Natürlich stehen die übrigen Quartette des op. 21 nicht alle auf der Höhe des ersten.

Das II. Quartett (*D*-moll) gibt im Allegro die Knappheit des I. wieder auf, nm größeren Dimensionen und größerer Prägnanz Raum zu geben. Aber auch hier findet sich im Schlußsatz ein schöner Gedanke von Schubert'scher Anmut:



Der II. Satz (Andante in *G*-dur  $\frac{3}{8}$ ) hat, ohne so bezeichnet zu sein, die Form der Variation. Tatsächlich fließen die Abschnitte ineinander über, sodaß ein vollkommen einheitliches Gebilde entsteht. Das Thema ist ein 3teiliges Lied, dessen beide Abschnitte wiederholt werden. Darauf folgt unmittelbar die I. Variation, auf einem eigenen Motiv aufgebaut (im Violoncello T. 29). Im II. Teil wird dieses von einer rascheren Figur in 32tel Noten abgelöst, welche auch zum III. Teil kontrapunktiert ist. — Der II. und III. Teil des Liedes sind weit über den Rahmen des Themas hinaus erweitert, sodaß die Kadenzzen wie verwischt erscheinen. Die Variation schließt nicht ab, sondern geht nach einem langen Verweilen auf der Dominante in das Thema zurück, zu welchem jetzt das Motiv der Variation im Violoncello kontrapunktiert ist.

Das Mennett zeigt eine feine Behandlung der Rückführung; das Trio ist aus dem thematischen Material des Mennetts gearbeitet.

Das Finale (Allegro  $\frac{2}{4}$ ) zeigt wieder starken Einfluß Beethoven's:



Das Thema stimmt fast genau mit dem des op. 18 C-moll von Beethoven überein. Auffallend ist der besonders kräftige Orgelpunkt am Ende der Rückführung, der aus 2 Motiven des Themas gebaut ist:



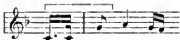
Formal bietet dieses Finale eine Analogie zu dem des I. Quartettes insofern, als der 3. Teil des Satzes den Seitensatz nicht wiederholt, sondern direkt in die Koda übergeht, die das thematische Material eigentlich mehr und besser als die Durchführung verarbeitet. Die Koda ist mehr als 30 Takte lang. Auch hier wird durch die Abkürzung große Einheitlichkeit und ein gewisser drängender Zug erzielt, was bei einem Finale stets gute Wirkung tut.

Das III. Quartett (A-dur) hat eine abweichende Satzstellung: Allegro, Mennett, Adagio, Finale, was deswegen geschehen ist, weil das I. Allegro von einem kurzen Andante eingeleitet und geschlossen wird.

Das IV. Quartett (Es-dur) ist höchstens in der Durchführung seines I. Satzes merkwürdig durch die Art, wie über den thematischen Imitationen der tieferen Stimmen in der Oberstimme eine neue Melodie gebildet wird, und durch die enharmonischen Rückungen, die in den verschiedenen Stimmen zu verschiedener Zeit notiert sind.

Das V. Quartett (*B-dur*) hat in seinem Allegro das Muster eines leichten und flotten Quartettsatzes; es ist fast durchweg auf dem hüpfenden Motive des Hauptsatzes aufgebaut, aber in so lustiger und abwechslungsreicher Art, daß man in das verdammende Urteil des zeitgenössischen Rezensenten nicht einstimmen kann, sondern sich nur wundert, daß so etwas noch ein anderer gewagt hat, als — Beethoven. Besonders hübsch ist der Schluß des Satzes mit seiner 3maligen imitatorischen Anspielung auf den Seitensatz.

Dieselbe Erscheinung im Adagio, in welchem fast kein Takt von dem immer wiederkehrenden Auftakte des Themas frei ist. — Daß es in der Durchführung selbständig verarbeitet wird, ist selbstverständlich.



Menuett und Finale (Rondo) fallen sehr gegen die beiden Vordersätze ab.

Im VI. Quartett (*E-moll*) und namentlich in der Durchführung des I. Satzes, zeigt sich die gefährliche Seite der viel besprochenen Technik. Sie besteht aus fortwährenden und unerträglich einförmigen Imitationen des Hauptmotives, an welchen anfangs nur I. und II. Violine, später alle vier Instrumente teilnehmen; es ist eine förmliche Erholung, wie eine Viertel-Bewegung endlich den Orgelpunkt einleitet. Weit besser sind die andern 3 Sätze des Quartetts, besonders das lebhaftes Finale mit einem hübschen, wieder sehr an Beethoven mahnenden Seitensatz.

Die Fortschritte der besten Sätze dieser Quartettgruppe gegenüber der von op. 16 sind ganz ungeheure. Hier ist nirgends mehr eine Lücke, der Zusammenhang der Teile ist vollkommen, alles geht in einem Zug vorüber. Die kontrapunktisch-motivische Arbeit in den Durchführungen ist Prinzip. Die Modulation greift viel weiter aus als bisher, nicht selten geschieht sie durch Anwendung der Chromatik und Enharmonik. Eine ganz neue Errungenschaft dieser Quartette ist die lange, mit Bewußtsein angelegte Koda, die häufig das ersetzt, was die Durchführung schuldig geblieben ist. Sie bringt wirklich eine neue Verarbeitung der Themen und ist auch modulatorisch nicht mehr so eng begrenzt. Das Adagio erreicht einen Ausdruck und eine Vollendung der Form, wie in keiner seiner gleichzeitigen Klaviersonaten. — Selbst die Variation zeigt hier Ansätze zur thematischen Behandlung. Die Menuette sind im allgemeinen kürzer und nicht so sorgfältig in der Arbeit wie in op. 16. Von den Finales gilt hier dasselbe, was auch sonst gesagt werden kann, daß sie nämlich im Durchschnitt die besten und fließendsten Sätze sind.

Über die Behandlung ist nichts Neues zu sagen. Der Klang ist durch die reiche Verwendung der Imitation und kanonischer Führungen ein mannigfaltigerer.

Das Stakkato, als Mittel komische Wirkungen zu erzielen, ist häufig angewendet (wahrscheinlich auch der springende Bogen, der aber nicht angezeigt wird).

Dämpfer sind einmal vorgezeichnet (Adagio Nr. 4), pizzicato fast gar nicht.



### Streichquintette.

Die 3 Quintette op. 19, 20, 26 stammen aus derselben Zeit wie Förster's letzte Quartette. Dennoch wäre man fast versucht, das erste derselben einige Zeit früher anzusetzen.

Das I. Quintett (C-moll) zeigt im Allegro noch alle Zeichen der Unreife: die vollständige Abschließung der einzelnen Teile, wodurch der freie Fluß gehindert wird, die große Zahl der akkordischen Füllnoten und Begleitungsrythmen, die enge Anlage des II. Teiles.

Dagegen ist der I. Teil umfangreicher, die Modulation freier, als in den früheren Werken Förster's. Auch begegnet man hier im Schlußsatz des I. Teiles einem Thema, das schon im Quartett op. 7 No. 3 vorkommt und mit 2 Beethoven'schen Motiven verwandt ist (T. 67).



Die Coda fehlt vollständig; statt ihrer tritt eine kleine Erweiterung des Schlußsatzes ein.

Der zweite Satz (Andantino  $\frac{3}{4}$ ) ist eine Steiligo Form, mit Anwendung der Variation, Formell eine Analogie zum Andantino des Quartettes op. 21 No. 2. Die Stimmführung dieses Satzes ist weit selbständiger als die des ersten; seine Länge läßt aber ein weiteres Ausgreifen der Modulation, die auf die nächsten verwandten Tonarten beschränkt bleibt, sehr vermissen.

Menuett und Trio sind regelmäßig und unbedeutend und zeigen nur das Bestreben nach gutem Satz. — Am besten gelungen ist auch hier wieder das Finale (poco presto) fließend in der Form, einheitlich in der Thematik, nur die Durchführung ist kurz und schwach. Wenn nichts anderes, wiese die lange Koda, der beste Teil des Satzes mit ihrem ausgedehnten Orgelpunkt auf die späte Entstehungszeit des ganzen opus.

Das Quintett 20 (A-moll) dagegen stellt sich den besten Streichquartetten an die Seite.

Das Allegro hat einem formell mustergiltig aufgebauten I. Teil mit guter Fortsetzung des Hauptsatzes, guter Einführung des Seitensatzes, kurz, es ist aus einem Guß. Der Seitensatz erinnert in der Art seiner Anlage, in dem Wechselspiel zwischen 2 und 2 Stimmen, an Beethoven'sche Seitensätze (T. 42.)



Allerdings ist das gesamte Themenmaterial der Exposition trotz ihrer langen Ausdehnung rhythmisch arm, was sich denn auch in der Durchführung fühlbar macht. Diese ist eigentlich nur eine teilweise Wiederholung des I. Teiles ohne harmonische und thematische Steigerung.

Der III. Teil weist eine kleine tonale Abweichung vom Schema der Form auf: der Seitensatz tritt hier zuerst in F-dur auf (ist auch in der Instrumentierung verändert) und erscheint erst bei der Wiederholung in der regelmäßigen Tonart A-moll.

Das Andante (A-dur Sonatenform) ist heiteren, scherzhaften Charakters, formell sehr geschickt und gut in der Stimmführung. Imitation und Kanon sind viel und am richtigen Platze angewendet.

Das Mennett ist durch seinen besonderen Ernst und die Größe in der Anlage ausgezeichnet. Stünde nicht die Tempobezeichnung »Moderato« darüber, könnte man es kurzweg für ein Scherzo erklären. Jedenfalls spürt man hier wieder starken Beethoven'schen Einschlag. —

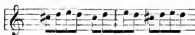
Schon im Thema:



Beethoven op. 12 No. 2, Finale:



Der erste Teil ist liedförmig angelegt und schließt mit einer kleinen Erweiterung auf Es-moll. Technisch vollendet kann man die Durchführung nennen, die hier — mehr als in den Menuetten der Streichquartette — allen Liedcharakter abstreift und nur auf die größte Steigerung der Motive bedacht ist. Sie beginnt mit einem 4taktigen Modell, das selbst schon imitatorischen Charakters ist, und auf 2 verschiedenen Stufen gebracht wird (C-dur und A-moll); dann wird es so verkürzt, daß immer die beiden Motive des Themas, das Achtermotiv des ersten und das Synkopenmotiv des zweiten Taktes übereinander stehen. Die Verkürzung wird noch drängender, als das Achtermotiv rhythmisch verschoben den Ton D fixiert,



während die übrigen Instrumente auf dem chromatischen Baß eine harmonische Steigerung ausführen, immer in Synkopen:



Noch im letzten Takt, auf *A*-moll, immer unter dem festgehaltenen Orgelpunkt und als Schluß der chromatischen Steigerung bringt die 2. Violine im kräftigsten *f* das Motiv des 3. Taktes (T. 45):



Auch der Wiedereintritt des Themas, der so vorbereitet wird, ist belebt und gehoben durch den Orgelpunkt im Violoncell, wo das Achtelmotiv noch eine Zeitlang als Echo der großen Steigerung nachklingt. Das Thema wird auch hier nach dem 4. Takt abgebrochen und durch eine neue Wendung nach der Unterdominante gesteigert, um erst am Ende analog dem I. Teil geführt zu sein.

Weniger bedeutend ist das Trio. Neu und charakteristisch ist der Umstand, daß es nicht vollständig abschließt, sondern mit einer 18taktigen durchaus thematischen Überleitung ins Menuett zurückgeht! Hier ist also auch dieser Zusammenhang noch hergestellt.

Der letzte Satz ( $\frac{3}{4}$  Takt, Sonatenform) ist ebenfalls durch einige Züge merkwürdig; vor allem dadurch, daß er keinen eigenen Seitensatz hat, sondern der Hauptsatz an dessen Stelle tritt. Hauptsächlich aber durch die Rückführung: erst der lange, kräftige Orgelpunkt mit der schrittweisen Vergrößerung aller Rhythmen, endlich die fünfstimmige Imitation auf der Harmonie des 7. Akkordes — wie ein tiefes, schmerzliches Aufseufzen (T. 233):



Das alles ist wahrhaft und ernst empfunden und wäre auch eines Größeren nicht unwürdig gewesen. Ebenso hoch ist die Koda zu stellen, die wieder eine Durchführung für sich bildet.

Das III. Quintett zeigt wieder mehr Geschicklichkeit und Beherrschung der Form, als Tiefe. Wie Förster hier die Kunst der Einführung kennt, ist aus der langsamen Vorbereitung des chromatischen Seitensatzes im I. Teil zu ersehen.

Das Andante (*As-dur*  $\frac{6}{8}$ ) hat guten und klangschönen Satz, wird aber in seiner Wirkung durch große Länge beeinträchtigt.

Das Mennett ist zwar gut kontrapunktisch erfunden und ausgeführt, ist aber durchaus nicht von gleichem Wert, wie das eben besprochene.

Am besten gelangen ist wieder das Finale, ein Satz von toller Lustigkeit, der im gehörigen Tempo gespielt, eine gute Wirkung machen muß. Der Anfang mit seinen schnell gestoßenen Achteln ist im Klang ähnlich dem Finale von Beethoven's Quintett *C-dur*.

Im übrigen verhalten sich die Quintette zu Mozart und Beethoven ähnlich wie die Streichquartette. Mehr noch als diese sind es Übergangstypen, einmal nach dieser, einmal nach jener Seite neigend. Umfang und Form sind entwickelter, als bei dem Vorbilde Mozart's, das aber in Reichtum der Erfindung und Klangsönheit nirgends erreicht ist.

Es scheint, daß Förster später keine Quintette mehr geschrieben hat; er hätte es darin vielleicht noch weiter bringen können. Denn besonders das Quintett op. 19 verrät durch seine formale Steifheit noch deutlich den Kampf mit dem neuen und ungewohnten Material, das die 5 Instrumente gegenüber der Vierstimmigkeit des Streichquartetts boten. Die Zusammensetzung ist die Mozart's: 2 Violinen, 2 Bratschen, 1 Violoncell. Satztechnisch ist dies häufig durch paarweise Gegenüberstellung der beiden Geigen und Violon, oder je einer Geige und Viola gegen die beiden andern, oder durch Vereinigung der dunklen Violonklänge mit dem Violoncell gut ausgenützt. —

Wer diese lange Reihe von Werken, von den ersten primitiven Versuchen — den Violinsonaten — bis zu den ausgereiften Formen der letzten Streichquartette, Streichquintette und Klaviersonaten überblickt, muß den Eindruck einer imponierenden Entwicklung gewinnen. Schritt für Schritt ist es zu beobachten, wie mühevoll sich Förster in die Formen der Kammermusik einarbeitet und wie er endlich nach langem Ringen mit dem Material dazu gelangt ist, sie frei und selbständig weiterzubilden. Daß er dabei seinem größten Zeitgenossen nachfolgt und unter dessen direktem Einfluß steht, kann ihm nur zur Ehre gereichen, — zeigt es doch, daß er vielleicht als einer der ersten ganz begriffen hat, wo der junge Beethoven über seine Wiener Vorgänger hinausstrebt.

Daß Förster nicht die höchsten Ziele seiner Kunst erreicht hat, ist erstens in seinem kleineren Talent, zweitens darin begründet, daß er seine ganze Entwicklung erst verhältnismäßig spät begonnen hat; schrieb er doch seine besten und frischesten Quartette erst als mehr denn

50jähriger Mann. Es ist schade, daß er nicht früher soweit gekommen ist, sonst hätte Förster einen sehr hübschen Typus der Kammermusik geschaffen; in Andeutungen liegt er ja in den besten Sätzen vor. Es wäre der Stil der ersten Periode Beethoven's in kleineren, anspruchsloseren und leichteren Formen gewesen, — man könnte etwa sagen das Bild seiner großen Kunst unter einem kleineren Gesichtswinkel, in einen kleineren Rahmen gefaßt.

Hier und da zeigt sich bei Förster doch etwas von einer persönlichen Note; es sind ganz leise Anklänge an das, was noch kommen sollte, eine Ahnung der herrlichen Klänge der Wiener Romantik, die in Franz Schubert ihren Wecker gefunden hat.

Somit steht Förster an den Pforten der modernen Musik; er hat noch ihrem Schöpfer fast in seiner ganzen, unerhörten Entwicklung folgen können. Es ist aber fraglich, ob er sich noch in der neu erstehenden Welt zurecht gefunden hat. Denn damals war seine Zeit vorüber; er teilte das Schicksal aller Übergangstypen: die Vergessenheit.

---

# Alte Kirchengesänge der ehemaligen Diözese Ossero

von

**Robert Lach.**

(Lussingrande.)

Im Laufe des Vorjahres hatte ich Gelegenheit, im Rahmen dieser Publikationen verschiedene auf der Insel Lussin gemachte musikhistorische Funde zu veröffentlichen. Im nachfolgenden erlaube ich mir, in analoger Weise einige während eines neuerlichen Aufenthalts auf der Insel von mir entdeckte, bezw. gesammelte uralte kirchliche Gesänge vorzuführen, die sämtlich auf der Insel Lussin sowie den umliegenden größeren und kleineren Inseln, Arbe, Cherso, Sansego usw. gesungen wurden, zum Teil noch werden. Gemeinsam ist all den Orten, in denen ich die nachfolgenden Gesänge sammelte und vorfand, daß sie hinsichtlich der kirchlichen Organisation dem ehemaligen Episkopat von Ossero untergeordnet waren, also in den Sprengel dieser Diözese gehörten.

Der Ort Ossero, auf der Südwestspitze der Insel Cherso gelegen und in der Gegenwart durch eine fliegende Brücke mit der Nordostspitze der gegenüberliegenden und gerade an diesem Punkte mit Cherso sich nahezu berührenden Insel Lussin verbunden (geologisch sind beide Inseln nichts anderes als eine in der Urzeit einheitliche Bergkette, die später, infolge einer submarinen Senkung, in die gegenwärtig getrennten beiden Inseln Cherso und Lussin zerfiel), ist eines der ältesten und altherwürdigsten Kulturzentren im österreichischen Küstenlande. Der Sage nach bis ins graueste Altertum zurückreichend, war der Ort schon in der römischen Kaiserzeit einer der bedeutendsten und wichtigsten Häfen im Verkehre mit dem Orient und diente den römischen Flotten bei den Expeditionen gegen Dalmatien, Griechenland und den Orient wegen seiner windgeschützten Lage bei heftigen Stürmen (namentlich der hier oft ganz fürchterlich wütenden Bora) häufig genug als Zufluchtsort und Dock. Schon in den ersten Jahrhunderten des Christentums zum Sitze eines Bischofs erkoren, blühte es im Laufe des Mittelalters immer reicher auf, bis es im 12. bis ungefähr 15. Jahrhundert eine Einwohnerzahl von 70 000 Menschen besaß und eine durch ausgedehnten Handel und lebhaft

betriebenes Gewerbe ausgezeichnete, an Palästen, Landbesitz und Gütern reich gesegnete Stadt war. Noch heute geben die von reichem Schmuck ehemaliger Ornamentik und Malerei Spuren aufweisenden, sehr ausgedehnten Ruinen und Palastrümmer der gegenwärtig in Schutt und Gerölle vergrabenen Stadt einen Begriff von ihrer ehemaligen Größe und Wohlhabenheit. Jahrhunderte lang unter venezianischer Herrschaft (wie die meisten im Umkreise gelegenen Inselorte, z. B. Lussingrande, Neresine usw.), ging die Stadt aus verschiedenen, teils politischen (der wachsenden Eifersucht des den Handel nach dem Orient allein und ausschließlich für sich als Monopol beanspruchenden und argwöhnisch alle in dieser Hinsicht hervorragenden Kolonien überwachenden Venedig), teils anderen, vor allem klimatischen Gründen (der infolge zunehmender Versumpfung des südlichen Cherso immer fürchterlicher emporwachsenden und verheerender um sich greifenden Malaria) allmählich immer mehr zurück, bis Aristokraten, Behörden, Bischof und alle Reichen die von Sumpffieber verpestete, unglückliche Stadt gänzlich verließen und sie ihrem traurigen Schicksal preisgaben. Gegenwärtig ist Ossero eine von giftigen Sumpfdünsten erfüllte, von Schmutz, Armut und Krankheit bewohnte Handvoll elender, auf den Trümmern einstiger Größe und zwischen den Ruinen prächtiger Paläste errichteter Hütten, in denen 300—400 Einwohner, von Hunger, Elend und Krankheit ausgemergelte, von Fieber geschüttelte und vom Sonnenbrand ausgedorrte, hohlhängige Bettler, mit leichenfahlen Wangen und schlotternden Knien, müde und siech herumschleichen.

Für den Musikhistoriker aber, sowie überhaupt für den Historiker und kulturgeschichtlichen Forscher ist Ossero besonders darum interessant, weil von ihm aus in der Zeit seiner Blüte und Macht, da es als Bischofssitz Zentrum der ganzen Diözese war, in die umliegenden Orte und Inseln der Samen der Kultur getragen und ausgestreut wurde. Namentlich die Musik war es, die hiervon besonderen Nutzen zog, insofern Gesänge, — zunächst, der Natur der Verhältnisse entsprechend, religiösen, weiter aber auch weltlichen Charakters, wie wir gleich weiter unten einige Beispiele davon sehen werden, — Gesänge, die als die reichsten, köstlichsten Früchte der zeitgenössischen religiösen Kunst an der Kathedrale des Bischofssitzes Ossero eingeführt und hier vom Domkapitel gesungen wurden, von hier aus auch in die zu der Diözese gehörigen übrigen Inseln und Städte importiert und heimisch gemacht wurden. So erklärt es sich denn, daß man heutzutage in den Kirchenarchiven kleiner, von Fischern und Bauern bewohnter Inseln, Städte oder Dörfer der österreichischen Riviera Denkmale uralter, musikalischer Stile und längst untergegangener Formen der Tonkunst finden kann, — eine Erscheinung, die im ersten Augenblick frappieren und befremden mag, die aber dann

das seltsame ihres Auftretens verliert, wenn man die historischen Verhältnisse und Entwicklungsbedingungen der hiesigen Kultur kennt und berücksichtigt.

Ein interessantes derartiges Beispiel liefern uns die in den Beilagen unter A I und II genau und notengetreu wiedergegebenen Falsibordoni. Ich fand sie zufällig beim Durchstöbern des Kirchenarchivs von Lussingrande in einer uralten, handschriftlichen Kopie verschiedener liturgischer Gesänge, einem Heftchen von vergilbtem Papier, auf dessen Titelblatt von der Hand des früheren Pfarrers von Lussinpiccolo, Don Francesco Craglietto, vermerkt steht, daß es für den Gebrauch des Organisten bestimmt sei, behufs Begleitung der liturgischen Gesänge mit der Orgel. Wann das Heftchen, auf dem die vier Notenlinien des gregorianischen Gesangs teils mit roter Tinte, teils mit Bleistift gezogen, und die Notenköpfe mit schwarzer Tinte gemalt sind, geschrieben wurde, und wer der Kopist war, hierüber konnte mir niemand von der Geistlichkeit Auskunft geben; dem Anschein nach dürfte es aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts stammen. Schließlich ist das Alter dieser Abschrift auch vollkommen gleichgültig, da aus inneren Gründen das Alter und die Entstehungszeit der uns hier interessierenden Falsibordoni unabhängig von jeder Rücksicht auf die Abschrift, in der sie uns erhalten sind, sich wenigstens annähernd mit vollkommener Sicherheit bestimmen läßt. Übrigens füllen die Falsibordoni nur die ersten zwölf Seiten der Abschrift; von Seite 13 ab beginnen einstimmige, gewöhnliche gregorianische Gesänge von Meßgesängen, Hymnen u. dgl., wie sie vollkommen notengetreu aus den offiziellen Ausgaben des *missale*, *vesperale*, *antiphonarium Romanum* usw. kopiert wurden und für uns kein weiteres Interesse haben. Sie füllen den weitaus größeren übrigen Teil des Heftchens, etwa 26 Seiten, aus. Die ersten zwölf Seiten dagegen enthalten, wie schon bemerkt, die in Rede stehenden Fauxbourdons, und zwar in der Weise, daß auf jeder linken Seite des Folios die authentische, gregorianische Melodie, auf der gegenüberstehenden rechten Seite dagegen die Diaphonie, die kontrapunktierende zweite Gegenstimme, verzeichnet ist. Auf Seite 6 schließt die erste *missa duabus vocibus*, auf Seite 12 die zweite. Die auf der linken Seite notierte gregorianische Melodie verglich ich Note für Note mit der offiziellen, authentischen Ausgabe des *missale*, bzw. *vesperale Romanum*, wie sie mir in den hinter dem Altar, im Chore der Kirche von Lussingrande, auf Pulten aufgestellten, großen offiziellen gregorianischen Kirchengesangsbüchern zugänglich war, und fand sie mit deren Notierung vollkommen gleichlautend. Was uns also hier interessiert, ist lediglich die Zweistimmigkeit und natürlich vor allem die zweite Stimme selbst, die Diaphonie, die kontrapunktierende Gegenstimme. Denn da seit Jahrhunderten der offizielle, kirchliche Vortrag des *cantus gregorianus*



einstimmig, bzw. homophon unisono und in der Neuzeit mit Orgelbegleitung stattfindet, die in der Abschrift verzeichnete Diaphonie aber ausschließlich vokal, nicht instrumental gedacht ist, wie aus den ausdrücklich sehr genau unter die Noten der Gegenstimme gesetzten Worten des liturgischen Textes hervorgeht, so weisen die in dieser Abschrift uns erhaltenen diaphonischen Gesänge von vornherein auf eine Entstehungszeit hin, die durch genauere formale Analyse der diaphonischen Gegenstimme sich eben als die Stylperiode der Fauxbourdons herausstellt.

In Beilage A I und II sind beide Messen genau und naturgetreu mit allen ihren, in der mir vorliegenden Handschrift, vorhandenen Eigentümlichkeiten und stellenweisen Schreibfehlern, zur Partitur zusammengestellt, wiedergegeben. Da jedoch durch die in der Handschrift häufigen Inkongruenzen der Notenwerte einander korrespondierender, gleichzeitiger und gleichlang dauernder Noten die Übersichtlichkeit der Partitur und deren Studium bedeutend erschwert wird, so habe ich mir erlaubt, in Beilage A I und II diese beiden Stimmen partiturmäßig in der Weise zusammenzustellen, daß die einander entsprechenden Noten und Notengruppen, auch wenn sie in der Handschrift infolge von Schreibfehlern dem Zeitwerte nach nicht zusammenfallen, genau untereinander stehen, wobei aber, um die in der Handschrift vorhandenen Inkongruenzen ersichtlich zu machen, die Notenwerte genau der Handschrift entsprechend übertragen wurden (sodaß also, wenn in dieser eine  $\overline{\text{—}}$  einer  $\text{—}$ , oder eine  $\text{—}$  einer  $\diamond$  korrespondiert, auch in der Partitur eine Longa über oder unter einer Brevis, eine Brevis über oder unter einer Semibrevis steht).

Was nun Stil und Form der beiden Diaphonien selbst betrifft, so zeigen diese in schier schulbeispielartiger Weise ideal genau alle Symptome der frühesten Entwicklungsstufen des Kontrapunkts, der Diaphonie des 13. und 14. Jahrhunderts. Die Gesetze dieser Periode sind in den vorliegenden Messen genau beobachtet, und namentlich die erstere der beiden hält sich auf das strengste an jene Gesetze der Frühperiode des Kontrapunkts: Anfang und Schluß bilden immer reine Quinten. Über der als *cantus firmus* zugrundeliegenden gregorianischen Melodie schwebt die zweite Stimme in Quinten- oder Terzenparallelen. Bisweilen kommen sich beide Stimmen in Gegenbewegung im Einklang entgegen, kreuzen sich und der *cantus firmus* schwebt über der Gegenstimme. Andere Intervalle als Quinten, Terzen, Einklänge und Oktaven kommen überhaupt nicht vor. Gegenüber diesem uraltertümlichen, an den von den Schulen des 13. und anfangs des 14. Jahrhunderts als allein zulässig anerkannten Konsonanzen streng festhaltenden ersten Gesang scheint mir der zweite bereits Neuerungen adoptierend, also jüngeren Datums: als Anfang und Ende sind nicht mehr ausschließlich die altertümlichen, harten, starren und herben Quinten angewendet, sondern auch die weicheren, weich-

lichen Terzen kommen neben Einklängen und Oktaven als Anfang oder Schluß vor. Die beiden Stimmen schweben nicht mehr bloß in Quinten- oder Terzenparallelen nebeneinander her, auch Oktaven- und stellenweise Quartparallelen bringen Abwechslung. Auch von der Gegenbewegung ist mehr Gebrauch gemacht, wie sich denn überhaupt die Gegenstimme einer größeren kontrapunktischen Selbständigkeit erfreut und erst hier überhaupt von rudimentären Anfängen des Kontrapunkts die Rede sein kann. Es löst sich u. a. stellenweise die Gegenstimme zu selbständigen, melodisch-kontrapunktischen Gängen und Figuren von der als *cantus firmus* zur Unterlage dienenden gregorianischen Weise ab: selbständige,

kleine Tongruppen, Verzierungen und Kadenzformeln (z. B.



u. dgl.) treten unabhängig gegen eine Note des *cantus firmus* auf, — kurz, lauter Symptome im Verhältnis zum ersten Gesang kontrapunktisch bereits entwickelteren Stiles. Dazu kommen noch zwei weitere wichtige Merkmale: der intensive Gebrauch von Minimen und die Anwendung des Leittons (letztere allerdings in einer für unsere moderne Empfindung seltsam verkehrten Weise, da, während die diaphonische Stimme durch den Leitton zur reinen Quinte des Grundtons, also zur Dominante, emporsteigt, der *cantus firmus* wieder in die Tonika zurückkehrt). Erinnert man sich nun an das bekanntlich sehr späte Auftreten der Minimen und des ersten ahnenden Gefühls des Leittons, so wird man mir, wie ich glaube, beistimmen, wenn ich den zweiten Gesang um mindestens mehrere Dezennien, vielleicht gar noch um mehr, etwa ein Jahrhundert, nach der Entstehung des ersten ansetzen zu müssen glaube und für diesen den Anfang des 14. Jahrhunderts, Ende des 13. Jahrhunderts, für jenen mindestens Mitte, wenn nicht Ende des 14. Jahrhunderts annehme (d. i. jene Zeit, in der auch die Zulässigkeit der Terz als reine Konsonanz für Anfang und Ende durch die französische Dechantenschule ausgesprochen worden war, also nach der Hälfte des 14. Jahrhunderts). Beide Gesänge aber vereint repräsentieren uns ein interessantes Stück Entwicklungs- oder vielmehr Entstehungsgeschichte des Kontrapunkts, recte diaphonia, und speziell jenes Kapitels der Musikgeschichte der Formen, das mit dem Terminus »Falsibordoni« gekennzeichnet ist. Die typischen Symptome der Fauxbourdons des 14. Jahrhunderts treten uns hier entgegen.

Die nächste Frage ist nun die: wie gelangten diese Falsibordoni nach Lussingrande, in das weltentlegene Inselstädtchen tief unten im adriatischen Meere? Die Antwort läßt sich nicht so schwer an, wenn man bedenkt, daß dieses Inselstädtchen nicht immer auf der tiefen Stufe stand, auf der es jetzt steht, sondern daß es, ähnlich seiner ungleich größeren

und mächtigeren Schwesterstadt Ossero eine reiche, blühende, mächtige Vergangenheit hinter sich hat, und wenn man für die Rekonstruktion der Geschichte der beiden Gesänge sich an die Tatsache hält, daß die diaphonische Stimme in unsern beiden Messen vollkommen genau mit den liturgischen Textesworten ausgestattet ist, also offenbar irgendwann einmal gesungen wurde, sowie, daß das Heft mit der Abschrift für den Gebrauch des Organisten bestimmt war, also offenbar irgendwann, und zwar bis in die neuere Zeit herein (da ja aus dieser diese Bestimmung für den Organisten datiert) instrumental gespielt wurde. Da nun aber, wie mich die hiesige Geistlichkeit versicherte, seit Menschengedenken hier kein gregorianischer Gesang zweistimmig gesungen und ebenso auch diese Falsibordoni nicht auf der Orgel gespielt wurden (was schon aus der gänzlich unpartiturmäßigen Anordnung der beiden Stimmen, — getrennt voneinander auf zwei verschiedenen Seiten desselben Blattes! — hervorgeht), so bleibt meines Erachtens kein anderer Schluß übrig als dieser: die beiden Falsibordoni wurden irgendwann zur Zeit der Blüte der Fauxbourdons, also wahrscheinlich gleich zur Zeit ihrer Entstehung, im Laufe des 14. Jahrhunderts, aus ihrer Heimat, dem Kontinent (vielleicht irgend einer der norditalienischen Diskantistenschulen, wie sie im 13., 14. und 15. Jahrhunderte in Norditalien ja so reich blühten), wahrscheinlich über Venedig (vielleicht stammen sie direkt aus Venedig selbst?) im regen, geistigen und kulturellen Verkehr der großen Meerbeherrscherin mit ihren Kolonien, und befruchtet von dem doppelten Samen der zwei größten Kulturträger in diesem Winkel des adriatischen Meeres, der Kirche und der Republik Venedig, in die venezianische Kolonie und Bischofsstadt Ossero importiert, hier vom Domkapitel jahrhundertlang gesungen, abgeschrieben und weiterverbreitet, und, wie wahrscheinlich auch in andere Städte des Sprengels der Diözese Ossero, so auch u. a. in die damals reiche und blühende Stadt Lussingrande verpflanzt, wo sie ebenso jahrhundertlang von der Geistlichkeit weitergesungen und, als beim Rückgang und dem Sinken der Stadt mit deren Reichtum und Umfang auch die Zahl der Geistlichkeit sich verringerte, später einstimmig mit Begleitung der Orgel gesungen wurden, wobei diese die Quinten- und Terzenparallelen der früheren Singstimmen ausführte. Bei der mit dem Untergang der venezianischen Herrschaft, der Verlegung des Bischofssitzes und dem Verwelken der Blüte beider Städte immer mehr über die Insel Lussin, sowie über alle andern benachbarten Inseln herein-sinkenden Verödung, Weltabgeschiedenheit und dem Aufhören des Verkehrs mit dem Kontinent, sowie des Herüberströmens von dessen neuen Kulturprodukten und -fortschritten, erstarrte auch in Lussingrande diese seit Jahrhunderten vererbte Kunstgesangsübung der Falsibordoni immer mehr, bis sie zuletzt ganz erlosch und diese Gesänge, die einst die Blüte

der zeitgenössischen kirchlichen Kunst gewesen und als solche mit Stolz und Begeisterung gepflegt worden waren, bei der zunehmenden musikalischen und wissenschaftlichen Umbildung der einheimischen kroatischen und italienischen Geistlichkeit, nun fremd, tot, erloschen und unverstanden als musikhistorische Petrefacte in die Gegenwart hereinragen. So mochte, da sie mit andern gregorianischen, liturgischen Gesängen vermischt in denselben Folianten und Handschriften zusammen eingetragen waren, beim Kopieren der durch das Alter schadhafte und vergilbt gewordenen, alten Kirchenmusikwerke wohl der eine wie der andere Kopist die mit den übrigen liturgischen Gesängen vermischten Falsibordoni, die er als solche gar nicht mehr erkannte und fühlte, zwar gedankenlos abschreiben, und so ein Abschreiber sie dem andern nachfolgenden überliefern, aber für das Bewußtsein, die bewußte Übung der Kunst und der historischen Kenntnis waren und blieben sie tot, sodaß gegenwärtig von der heimischen Geistlichkeit kaum einer mehr eine dunkle Ahnung von dem Begriffe »Falsibordoni« hat. Wie sehr und tief eingewurzelt aber unbewußt die Kunsttradition der Falsibordoni im musikalischen Denken und Fühlen des Volkes fortlebt, dafür mag als Beweis der Umstand dienen, daß die auf Lussin, Cherso usw. einheimische kroatisch-italienische Bevölkerung verschiedene Formeln und Tonfolgen liturgischer oder religiöser Zeremonien, z. B. uralte Prozessionshymnen, Litaneiformeln u. dgl. unbewußt in Falsibordonicarakter behandelt, indem sie die eigentliche Tonformel als *cantus firmus*, als Baß unterlegt, über welchem sie parallel mit schwebenden Quinten improvisiert. Inwieweit hier nicht vielleicht direkte, unbewußte Reminiszenzen an die uraltererbten, vom Vater auf die Kinder überkommenen Falsibordoni unterstützend zu Hilfe kommen mag, worauf mir die wirklich auffällige Reminiszenz der Tonfolge dieser Litaneien an unsere eben besprochenen Falsibordoni hinzudeuten scheint —, mag hier nicht weiter untersucht werden. In Beilage B ist unter g) eine dieser Litaneienformeln in ihrer Ausführung durch den Chor des Volkes als Illustration wiedergegeben.

Ein weiterer Bestandteil des Schatzes von Kirchengesängen auf Cherso, Lussin usw. sind kroatische und italienische Hymnen und Hirtenmelodien, die teils direkt für die Kirche erdacht, teils durch volksmäßige Veränderung und Umgestaltung ursprünglich gregorianischer Gesänge, teils aber, ursprünglich weltliche Volksweisen (namentlich Hirten- und Fischer-gesänge), durch geistliche Parodie für die Kirche umgearbeitet und gewonnen wurden. Ein Beispiel solcher uralter, kroatischer, geistlicher Hymnen, die ursprünglich weltliche Volkslieder waren, geben uns die in Beilage B unter a) bis c) veröffentlichten geistlichen Gesänge, und zwar ist der unter a) ein »Slidnica Martvačka« genannter, bei verschiedenen festlichen Gelegenheiten gesungener, der unter b) ein bei einer Prozession

am Tage der Märtyrer gesungener, uralter Hymnus. Der dritte unter c), ebenfalls bei verschiedenen Prozessionen, so am Gründonnerstag, gesungen, ist dadurch besonders interessant, daß er eine auffallende, fast naturgetreue Ähnlichkeit mit dem aus dem 14. Jahrhunderte stammenden, gelegentlich der Heimsuchung durch Pestseuchen gesungenen und aus diesem Anlaß heraus erfundenen polnischen geistlichen Gesange »*Święty boże, święty mochny*« (vgl. Beilage B, d), sowie einem bekannten kleinrussischen Volksliede (vgl. Beilage B, e) und dem fälschlich als »Schöne Minka, ich muß scheiden« bei uns noch bekannteren polnischen Volkslied »*Nadescha, auf!*« (vgl. Beilage B, f) hat. Sollten hier von Kleinrussland über Polen nach Kroatien und den adriatischen Inseln reichende, panslawische, musikalische Reminiszenzen zugrunde liegen?

Übrigens ist der Vortrag dieser kroatischen, sowie auch der liturgischen, gregorianischen Melodien durchaus nicht so, wie diese notiert sind, sondern infolge eines sowohl auf Lussin, als auch auf allen umliegenden Inseln einheimischen, sonderbaren Brauches werden alle Töne einer Melodie *strascinando* durch eine Art *portamento* mit Vorschlägen, Nachschlägen, Schnörkeln und Mordenten miteinander verbunden und bis zur Unkenntlichkeit verziert, sodaß z. B. das Kyrie der in den Falsibordoni vorkommenden 1. Messe, das auch heute noch mit nur wenig verändertem Notenwortlaut vom Volk als *missa alla Lussignese* gesungen wird, von Volk wie Priestern etwa in der unter h) in Beilage B wiedergegebenen Form gesungen wird.

Schließlich seien in Beilage C einige, ebenfalls uralte, auf Lussin gesungene und in den Kirchengesang übergegangene, italienische Hirtenlieder wiedergegeben, die bei verschiedenen, geistlich-dramatischen Gelegenheiten, bei Pastoralmassen, in der Weihnachtsmesse<sup>1)</sup>, bei pastoralen Prozessionen u. dgl. heute noch gesungen werden. Die hier wiedergegebenen Hirtengesänge sind jedoch nicht autochthon, sondern sind vielmehr modenesisische Hirtengesänge. Wie und wann sie von Modena nach Lussin importiert wurden und wie sie hier in den geistlichen Kirchengesang gerieten, während sie in Modena als einfache, weltliche Hirtenweisen zum Tanz aufgespielt werden, bleibt mir unergründlich. Vielleicht kamen sie hierher auf demselben Wege wie die obenbesprochenen Falsibordoni, zusammen mit anderen, wertvolleren geistigen Produkten des Kontinents, vielleicht aber auch wurden sie von den chioggiotischen pescatori nebst anderen italienischen Volksliedern importiert und bürgerten sich hier so schnell und fest ein, daß sie sich schließlich sogar in Kirche und Kirchengesang festsetzten.

<sup>1)</sup> Vgl. »Alte Weihnachts- und Ostergesänge auf Lussin« in den Sammelbänden der IMG. Jahrgang IV. Heft 3, S. 546–557.

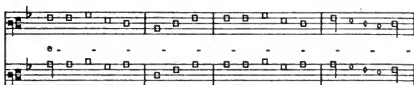
Um schließlich ein Bild von dem durch die Vermischung des liturgisch-gregorianischen Gesangs und des einheimischen, kroatischen Volksgesanges entstehenden, eigentümlichen Stil zu geben, füge ich in Beilage D No. I bis III drei uraltehrwürdige, bloß hier gesungene Kirchengesänge hinzu. Man kann diese Mischprodukte des gregorianischen Kunst- und des kroatischen Volksgesanges im großen ganzen in drei Gruppen teilen. Die erste umfaßt Gesänge mit ganz unverändert und naturgetreu beibehaltener, kroatischer Volksgesangsmelodie, und der ganze Einfluß des liturgischen und Kunstgesanges äußert sich ganz oberflächlich nur darin, daß für die Bearbeitung der Melodie zum kirchlichen Gebrauch die im liturgischen und Kunstgesang üblichen Formen (z. B. Falsibordoni, Choral u. dgl.) maßgebend waren. Die zweite Gruppe umfaßt gregorianische und liturgische Gesänge, die unter dem Einflusse des einheimischen, kroatischen Volksgesanges und im Geschmacke desselben irgendwie verändert, modifiziert wurden. Die dritte Gruppe endlich umfaßt uralte kroatische Volksweisen, die in die Kirche durch geistliche Parodie herübergenommen und hier unterm Einfluß des gregorianischen Gesangs verändert, dem gregorianischen Stil angepaßt und assimiliert wurden, sodaß sie oft kaum mehr als ursprünglich kroatische Weisen erkennbar sind, sondern gregorianische Melodien zu sein scheinen. Der ersten dieser drei Gruppen gehört der in Beilage D unter I veröffentlichte Gesang an, Falsibordoni über einer uralten, kroatischen Volksweise; der zweiten die Lamentation unter D II, der dritten die unter D III, ebenfalls eine uraltertümliche, kroatische Melodie, die aber unter gregorianischem Einflusse stark umgemodelt wurde. Alle drei geben, wie ich glaube, ein anschauliches Bild von dem eigentümlichen Mischstile, der hier auf dem Gebiete des Kirchengesanges eine bedeutsame kunstwissenschaftliche Illustration zu der in ethnographischer Hinsicht hier so bezeichnenden kroatisch-italienischen Rasse Mischung liefert.

## A.

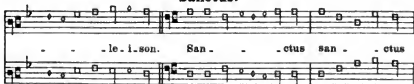
## I. Missa in adventu et quadragesima.

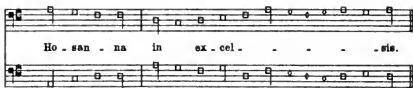
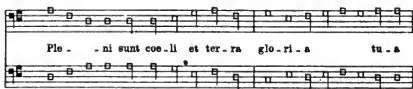
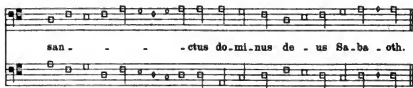
Duabus vocibus.

## Kyrie.

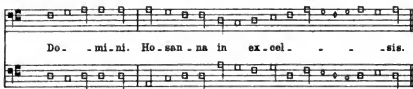
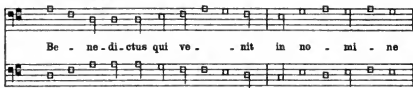


## Sanctus.



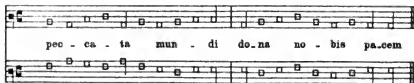
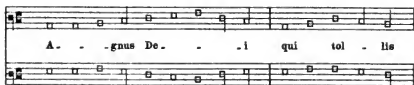
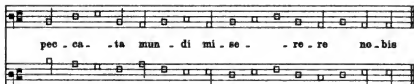
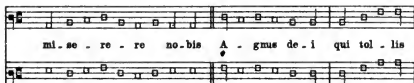
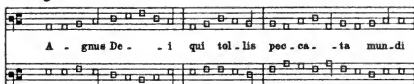


### Benedictus.





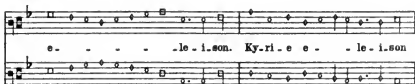
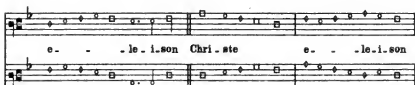
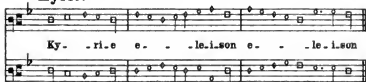
**Agnus.**



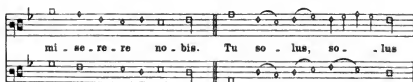
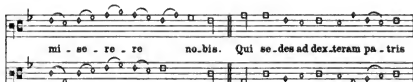
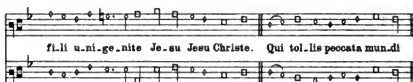
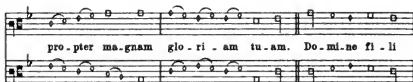
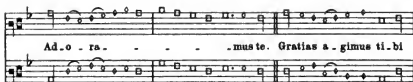
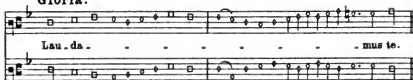
## II. Missa sexti toni.

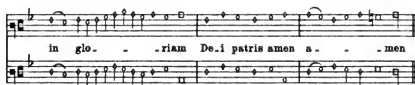
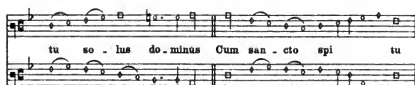
Duabus vocibus.

### Kyrie.

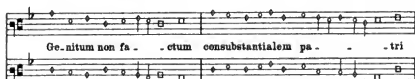
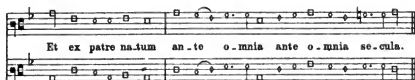
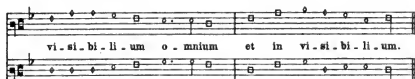
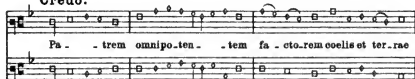


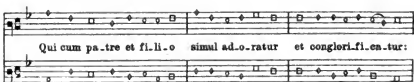
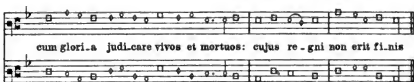
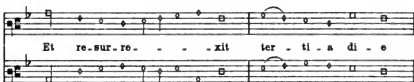
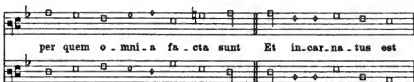
Gloria.

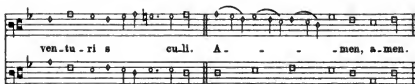
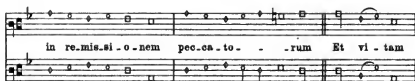
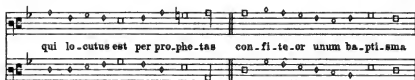




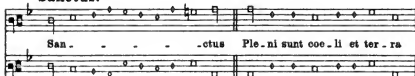
# Credo.



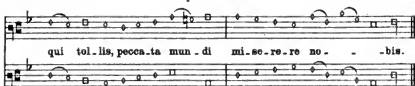
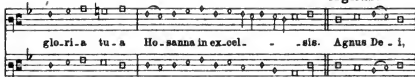




## Sanctus.

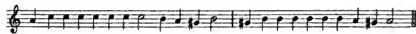
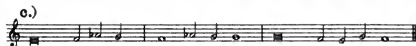
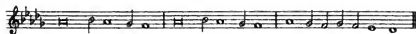


## Agnus.

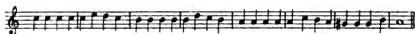


## B.

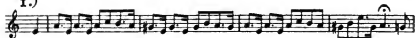
### a.) Slidnica Martvačka.



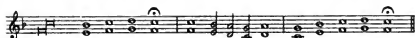
e.)



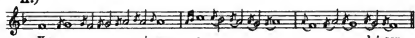
f.)



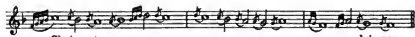
g.)



h.)



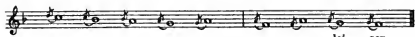
Ky - - - ri - e e - - - lei-son.



Chri - ste e e - - - lei-son.



Ky - - - ri - e e e

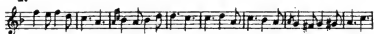


e - - - lei - son.



## C.

## I.



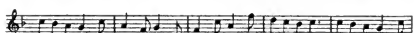
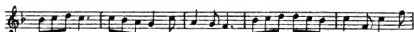
## II.



## III.



## IV.



## D.

I. Altcroatisches Miserere  
für 4 Stimmen.

1.

Pomiluj me ne Bo-xe po velikomu milo sardju tuo-mu

Pomiluj me ne Bo-xe po velikomu milo sardju tuo-mu

Cantus firmus.

Pomiluj me ne Bo-xe po velikomu milo sardju tuo-mu

Pomiluj me ne Bo-xe po velikomu milo sardju tuo-mu

2.

I po mnostou pomilo vanja tvojih pomarsi nepra vednost mo-ju

I po mnostou pomilo vanja tvojih pomarsi nepra vednost mo-ju

I po mnostou pomilo vanja tvojih pomarsi nepra vednost mo-ju

I po mnostou pomilo vanja tvojih pomarsi nepra vednost mo-ju

3.

Još odvisce operi mene od nepravd nosti moje i od griha moga o cisti mene

Još odvisce operi mene od nepravd nosti moje i od griha moga o cisti mene

Još odvisce operi mene od nepravd nosti moje i od griha moga o cisti mene

Još odvisce operi mene od nepravd nosti moje i od griha moga o cisti mene

4.

Zascto nepravdnost moju ja poz najem i grih moj protiva me ni jest

Zascto nepravdnost moju ja poz najem i grih moj protiva me ni jest

Zascto nepravdnost moju ja poz najem i grih moj protiva me ni jest

Zascto nepravdnost moju ja poz najem i grih moj protiva me ni jest

5.

va - sda. Tebisam samomu zagriscio i slosam uććini o.prid to.bom

va - sda. Tebisam samomu zagriscio i slosam uććini o.prid to.bom

va - sda. Tebisam samomu zagriscio i slosam uććini o.prid to.bom

va - sda. Tebisam samomu zagriscio i slosam uććini o.prid to.bom

dase opravdase u govorengik tvojih i pridobudese kadabu deso su - di - ti.

dase opravdase u govorengik tvojih i pridobudese kadabu desc su - di - ti.

dase opravdase u govorengik tvojih i pridobudese kadabu deso su - di - ti.

dase opravdase u govorengik tvojih i pridobudese kadabu deso su - di - ti.

## II. Lectio III ad matutinum sabbati sancti.

In - oipit o - ra - ti - o Je - re - mi -  
 . . . . . ae Prophe - tae. Re - cor - da - re do - mi - ne  
 quid ac - ci - de - rit no - bis, in - tu e re et re - spice opprobrium  
 no - . . . . . strum.  
 Haere . . . di - tas nostra ve - ra est ad a - li - e - nos,  
 do - mus no - strae ad ex - tra - . . . . .  
 . . . . . neos. Pu - pilli facti sumus abs que pa - tre,  
 matres nostrae qua - si vi - . . . . .  
 . . . . . du - ae. A - quam nostram pe - cu - ni - a bi - bimus  
 li - ma no - stra pre - ti - o com - pa - ra - . . . . .  
 . . . . . vimus. Cer - . . vi - oibus no - stris  
 mi - na - ba - mur, las - sis non da - ba - tur re - . . . . .  
 . . . . . qui - es.



Ae - gypto de - dimus manum et As - sy - ri - cis, ut sa - tu - ri - re -  
 mur pa - - - - - ne.  
 Pa - - tres nostri pec - caverunt et non sunt, nos in i - qui - tates eorum  
 por - ta - - - - - vimus.  
 Ser - vi do - mi - na - - ti sunt no - - stri, non fuit, qui redimeret  
 de ma - - - - - nu e - - o - rum.  
 In ani - ma - bus nostris afferebamus pa - nem no - bis, a facie gladii in  
 deser - - - - - to.  
 Pellis nostra quasi eli - - - banus exusta est a facie tempe - -  
 sta - - - - - tum fu - - - - - mis  
 Mu - li - eres in Sion hu - mi - - liaverunt et virgines in civitatibus  
 Ju - - - - - da.  
 Je - ru - sa - lem, Je - - - ru - sa - lem con - ver - te - re  
 ad do - minum De - - - - - um tu - - - - - um.

## III. Nabukodonozor.

U dni on-ne Nabukodo-nosor kragl u či ni-kip  
sla tru u vis-si nu la kat - ses deset u scl-ri-  
- la kat sost i u mi-sti-ga na pogltu Du vans komu  
Dar xa-ve Ba-bi-lon - ske J - sa  
to Nabu-kodono-zor kragl po - sla za da sku pi - ti sve Po-  
gla-vi ze Nab da-re, sud ze vojvo-de i Sil-ni-ke i pri-  
sta-ve, i sve Na-gal-ni-ke Dar-xa va da-se sbe ni na  
posvachien-je ki-pa, ko-jega uz dignuo bisce Na-bu-  
ko- - do - nosor kragl. Ta - da - se skupi-  
sće pa-gla vi-ze Nab da-ri-i sud- - xi vojvo-de i  
sil-nici i Bogod ci koji bi hu u o blasti po stavglil.

ni i sni na cel ni si Dar-xa-va, Da-se sku-pe na-posuo

duenje ki - pa, ko-jega us dignuo bisce Na-bu - ko - -

do - - - nozor kragl. I stahu to-da pri-do bre-som ki-pa

ko - i postovis bisce Na-bu - ko-do-no-zor kragl. A li enik vopi

a sce krip - .ko vam se-go vo ri pu kom, ko-li

nom, i ja si-kom, u vri-me u ko-je sljisa-ti bude

te glastrub-g'lie, i surle i gu - - - sle tar-steni se i sal-

ti-ra i spi-van ja, sva-ke varsti pi - von-je pad -

si poklo rute se ki-pus-la - no mu, koje po stavio Nabu -

ko - - - do - - - nozor kragl. De oko li - bi tko padsi

do - - - li ne poklo - ni o se, u on-ni čas varscen bu -

de u pach eg-nia go ru - - chie ga. Botom to ga dakle u

  
 diglia kakosliša - se sui - - pu - ci trubgla surle, gus-

  
 le tarsta ni - ce, i sal - ti - ra, i spi - van ja su a ke

  
 var - sti pi - van - ja pod - si sui - - pu ci, ko - li - na,

  
 i je - si ci poklo ni soe se ki puz la no mu ko - ji

  
 po - sta vi Na - bu - ko - - do - - nozorkragl.

  
 I bud - je on no - ga vri - me na pristu pis ce gliv - di

  
 kal - de - a ni, i os va - disce ku di - - e, i re - ko - se

  
 Nabu - kodo - no - soru kra - gliu. kragliu à vike sei - vi:

  
 ti - si kragliu po - sta vi - o ga povid, da suki - go vik, ko -

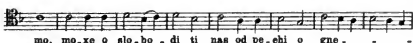
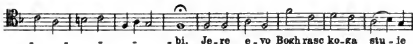
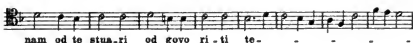
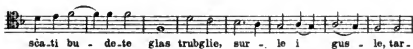
  
 jibli sli sceo glas trubglie, sur - le, gusle, tar - steni se,

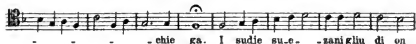
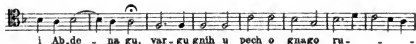
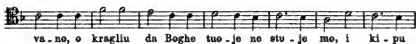
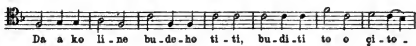
  
 sal - - ti - ra, i spivan - van - ja, i suakevarsti pi - van - ja; da

  
 pad - si po klo - ni - se ki - pu sla - - tno mu. Da a - ko



bi se koji ne padsi-no sem gliu poklo-ni - o dase var - ce  
 u pach o - gna a go - - - ruchie ga. Jesu da - kle gliu  
 di xu di - i, kojih si pos-sta vio sushutegov strane Ba-bi-lonske,  
 si drak mi - sak, i Ab - - de - na - go; o vi - gliu  
 di - pogar bisce kragliu sa povid buk - - - ju. Boghetuo  
 je ne stu - - ju, i ki - pu slat - - nomu, koji si uz di  
 gnuo nene ne klogno ju se. Ta da Na - bu - ko - do - nozor  
 kragl u na gla - sti i sam bi, zapo - vi di do se prive du si  
 drak mi sak, i Ab - de - na go; ko - ji tud - je prive de - ni  
 bi sce prid kragl - iu; iz go varo - ju chi Nabu - ko - do -  
 nozor kragl - reg ce gni - - - mi; isti noli vi si draçe ni  
 sa - se i Ab - de na - go. Boghe moje ne - stuje - te, i





ni sui - ta mi su oi mi, i skopam i o buchom, i o di

chiom var scembi sce na tri. - du pe - chi o gni a ge

ruchla ga. Je-re zapovid kra-glie-va stis ko-va sce; A

pech var toraso a na bi - - - - - see. I toda

gliuda on ne kojivarghdi bi-hu sidraka misake i ab-de

na gu u - - bi pla - meno - - -

gnie ni. Sto vi - tri - mu - - sci.

togest si drak, mi sak i ab de na - go pa - do see narvid

pe-chi o gniago ru-chie-ga sue - - - so - ni. I -


  
 hod - jahu po - - vid pla - mena hua - lechi Bo - ga - i

blo - go - sliv - glie - ju - chi - gos - - - po - di - na.

## Die Musikästhetik der Échecs Amoureux

von

**Hermann Abert.**

(Halle a. S.)

Die Stellung der Musik innerhalb der allgemeinen geistigen und kulturellen Entwicklung — das ist ein Thema, das bisher ebenso selten einen Bearbeiter gefunden hat, als es eines solchen dringend bedarf. Wir dürfen uns nicht damit begnügen, die Tonwerke aus sich heraus und in ihrem Verhältnis zu anderen zu erklären, wir müssen vielmehr auch das kulturelle Milieu kennen lernen, dem sie entstammen, die allgemeinen geistigen Strömungen, die den betreffenden Tonwerken ihren unverkennbaren Stempel aufgeprägt haben. Was verlangten die einzelnen Generationen von der Musik, wie dachten sie über ihr Wesen, über ihre Aufgabe, über ihre Stellung nicht allein innerhalb des Reigens der übrigen Künste, sondern im Leben des Menschen überhaupt? Vieles ist an der altgriechischen Musik gesündigt worden, weil man moderne Anschauungen in sie hineintrug, vieles wird aber auch noch an den älteren Epochen der modernen Tonkunst gesündigt, weil man sie ebenfalls von falschen historischen Voraussetzungen aus betrachtet und sich nicht die Mühe nimmt, sie aus der Empfindungs- und Anschauungssphäre ihrer eignen Zeit heraus zu betrachten. Gerade hier wird der Unterschied zwischen Journalismus und Wissenschaft ganz besonders offenbar. Letztere darf sich die Mühe nicht verdrießen lassen, in jedem einzelnen Falle dem Zusammenhange zwischen Musik und allgemeiner Kultur nachzuspüren und danach ihre Maßstäbe zu bilden. Die Brücke zwischen Musikgeschichte und allgemeiner Kulturgeschichte muß geschlagen werden, soll die erstere nicht einem unfruchtbaren Sonderdasein anheimfallen. Die Resultate einer solchen Forschung aber werden zugleich auch auf so manches Gebiet der speziellen Musikforschung, das noch im Dunkeln liegt, überraschende Lichter werfen. Wie wenig ist uns z. B. von der praktischen Musik des frühesten Mittelalters bekannt! Der modernen Musik mögen diese psalmodischen Gesänge dürftig und monoton erscheinen; sehen wir dagegen die Schriften der Kirchenväter durch, so erkennen wir mit Staunen, wie gerade um diese »kümmerliche« Musik ein erbitterter Kampf der Parteien geführt wurde, wie gerade sie, weit mehr als irgend eine der übrigen Künste, den Geisteskampf jener interessanten Periode widerspiegelt.

Um aber zur Herstellung dieses Bandes zwischen Musik und Kultur während der einzelnen Epochen zu gelangen, müssen wir nicht allein die Ansicht der Fachmänner, sondern auch diejenige der Laien während der einzelnen Zeitabschnitte kennen lernen. Nicht nur über den Künstler, sondern auch über sein Publikum müssen wir im klaren sein. Es ist falsch zu glauben, allein in den Schriften der Musiker und Musiktheoretiker liege der Schlüssel zum Verständnis einer Epoche. Vielmehr bietet gerade das Maß von Aufmerksamkeit, das die außerhalb der Musik stehenden Kreise dieser Kunst darbringen, einen wichtigen Gradmesser für deren Wertschätzung, für das Gewicht, das ihr innerhalb der maßgebenden Kreise beigelegt wurde.

So haben wir gerade aus einer Zeit, die an musikhistorischen Problemen überreich ist, nämlich aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, einen ausführlichen Traktat über die Musik aus der Feder eines französischen Dilettanten erhalten, dessen Ausführungen eine willkommene Ergänzung zu den uns erhaltenen rein fachmännischen Quellen bilden. Der Traktat findet sich auf Fol. 130d—137a der Handschrift O. 66 der Königl. Öffentl. Bibliothek in Dresden und bildet einen Teil eines umfangreichen Lehrgedichtes mit dem Titel *Les Échecs Amoureux*. Ich habe ihn in K. Vollmöller's Romanischen Forschungen (Erlangen, Fr. Junge) Bd. XV, 3, S. 884—925 herausgegeben<sup>1)</sup>.

Die Abfassungszeit des ganzen Gedichtes konnte mit Bestimmtheit auf 1370—1380 festgestellt werden. Der Abschnitt über die Musik ist einem längeren Vortrag eingefügt, den die Göttin Pallas dem Helden des Romans über Kindererziehung zum Besten gibt. Da werden die *citoyens*, besonders die reichen und vornehmen, belehrt über Zeitpunkt und Art des Unterrichts ihrer Kinder, über die rechte, mäßige Art ihrer Lebensführung, ja sogar über ihre Kleidertracht, dann folgt eine längere Auseinandersetzung über die Spiele, wobei recht charakteristisch ist, daß auch die Beschäftigung mit Literatur und Musik zu den Spielen gezählt wird. Das Spiel ist unentbehrlich für die Jugendbildung, da es der Belehrung und der Erholung in gleichem Maße dient. An diesen letztgenannten Punkt knüpft speziell der Abschnitt über die Musik an.

Die Musik, heißt es hier, ist von allen Erholungsmitteln das beste. Das sehen wir schon daraus, daß selbst die Tiere dem Zauber dieser Kunst unterliegen und dadurch für die Zwecke des Menschen gefügiger gemacht werden (Musik der Hirten, Jäger und Soldaten, Beispiel des Arion). Dabei wird auch der sittlichen Macht der Musik gedacht, allerdings mit dem Bemerken, daß es wohl Naturen gebe, bei denen sie eine Steigerung der schlimmen Seelenzustände herbeiführen könne (Vers 1—136).

1) S. 884 ist die einschlägige Literatur angegeben.

Daneben ist aber die Musik von allerhöchster Bedeutung als Quelle spekulativer Betrachtung. Diesem in echt neupythagoreisch-mittelalterlichem Geiste behandelten Punkt ist weitaus der größte Teil des Traktates gewidmet (Vers 137—1056). Hier ist eine wesentliche Seite der mittelalterlichen Musikästhetik mit einer Ausführlichkeit und Vollständigkeit behandelt, die wir in unseren übrigen Quellen vergebens suchen. Zunächst taucht die bekannte Geschichte von Pythagoras in der Schmiede und seiner Feststellung der drei Konsonanzen auf (161 ff.)<sup>1</sup>; auch die Intervalle des Ganz- und Halbtons werden ganz in der Weise der antiken Quellen behandelt (314 ff.).

Diese musikalischen Verhältnisse offenbaren sich allenthalben in der Natur (368 ff.). Hierbei wird der pythagoreischen Sphärenharmonie ein breiter Raum verstattet (388 ff.). Sehr charakteristisch ist der kritische Standpunkt des Verfassers dieser Tradition gegenüber. Die Sphärenharmonie ist ihm keine wirkliche, sondern nur eine intellektuelle (441), sie bezieht sich nur auf die nach musikalischen Zahlenverhältnissen geordnete Ordnung der Himmelskörper. Es folgt, ebenfalls antiken Vorbildern gemäß, eine längere Ausführung über die Beziehungen der neun Musen zu den neun himmlischen Sphären (534 ff.), wobei sogar Plato selbst zitiert wird (*qui la bouche ot plaine de miel* 567); daran schließt sich die durch Macrobius ins Mittelalter verpflanzte Geschichte vom Traum des Scipio an (*roi Scipion* 598 ff.).

Nach dieser langen und überschwänglichen Schilderung der Musik der Gestirne steigt der Verfasser zur Erde hernieder, um auch hier wieder die harmonischen Verhältnisse allenthalben wirksam zu finden, zunächst in den vier Elementen, die ohne den Zügel der harmonischen Ordnung sich gegenseitig »auffressen« (*devourer* 656) würden (644 ff.) auch die Zusammensetzung des menschlichen Leibes basiert auf musikalischen Verhältnissen (675 ff.), dagegen trägt der Verfasser Bedenken, diese Anschauung auch ohne weiteres auf die Seele zu übertragen. Hier tritt er der antiken Tradition wiederum kritisch gegenüber (686 ff.); er will sie nur, wie er sich ausdrückt, *par métaphore* (709) gelten lassen.

Dagegen sind die Jahreszeiten und ihre Reihenfolge durchaus nach musikalischen Verhältnissen geordnet (712 ff.). Überhaupt beruht das Gleichgewicht der verschiedenen Naturkräfte lediglich auf dieser harmonischen Ordnung (749 ff.); sie ist das eigentliche Grundgesetz, wonach die Weltpolizei (*la pollicie mondaine* 754) ihre Macht ausübt, sie ist der ruhende Pol in der Flucht der Naturerscheinungen. Aber auch im menschlichen Leben sind die musikalischen Verhältnisse auf Schritt und

1. Dabei erscheint eine ganze Reihe von Instrumenten (267 ff.): *harpes, psalterions, rottes, cyphonies, vielles, flahutes, challelles, orgues, muses (de vent plaines), trompes, buisines haultaines, tymbres, naquaires, tabours, cymballes* »et aultres plusours«.

Tritt wirksam. Bemerkenswert sind dabei die Ausführungen über die Rolle der Musik in der Heilkunde (865 ff.); mit besonderer Vorliebe verweilt der Verfasser bei dem Gedanken, daß das Wachstum des Kindes vom Augenblick der Zeugung an bis zur Geburt sich nach harmonischen Zahlenverhältnissen vollziehe (891 ff.). Das Verhältnis zwischen Mann und Weib entspricht der Konsonanz der Oktave (959 ff.), wie schon der Klang der Stimmen offenbart. Rhythmik, Metrik, Geometrie, kurz alle Kunst basiert auf dieser harmonischen Grundlage, die bei allen Dingen von Bedeutung zutage tritt (1017 ff.); ist doch alles Irdische nur ein Abbild der Harmonie des Himmels. Merkwürdig ist dabei die Bemerkung, daß die Kunst nicht imstande ist, diese Zahlenverhältnisse nachzubilden, da der Mensch in ihre Geheimnisse nicht vollständig einzudringen vermag (1038 ff.).

Nach diesen breiten Ausführungen über die Musik als Gegenstand philosophischer Spekulation folgt mit Vers 1057 ff. der dritte Abschnitt, der von der politischen Bedeutung der Tonkunst handelt. Sie beruht in erster Linie auf ihrer ethischen Kraft, die die Leidenschaften zügelt und den Samen edler Gesinnung in die menschliche Seele pflanzt. Dar-nach sind denn auch die antiken Fabeln von Orpheus und Amphion zu verstehen (1109 ff.), auch die antike Anschauung von der heilenden Kraft der Musik wird flüchtig gestreift (1163 ff.).

Mit Vers 1166 kehrt der Verfasser wieder zu seinem Ausgangspunkt, den für das Kindesalter passenden Spielen zurück, um daran noch einige Bemerkungen über den richtigen Gebrauch der Musik anzuschließen. Er empfiehlt vor allem diejenige Musik (1193 ff.):

qui soit de soy honueste et belle  
et qui ne soit pas trop tardive  
ue trop, au contraire, hastive,  
comme est la musique anchieune,  
qui est de maniere moieune  
et est de la droite mesure.  
car ceste encline par nature  
a vertu et aux meurs loables.  
en ceste, s'il y est ayables,  
doit on l'enfant accoustumer.  
sautz faille, s'il se doit armer,  
il puet user de la frigiste;  
maiz de la musique lidiste,  
qui a concupisceuce encline,  
ue me plaist pas bien la doctrine.

Den Beschluß machen einige Ausführungen über die verschiedenen Wirkungen der Musik auf verschiedene Charaktere, sowie die Mahnung,



in der Jugend, als dem am besten dazu geeigneten Lebensalter, sich dem Studium dieser Kunst hinzugeben (1259 ff.).

Der ganze Traktat bietet ein sehr instruktives Beispiel für die Rückständigkeit der Theorie gegenüber der lebendigen Weiterentwicklung der praktischen Musik. Seine Abfassungszeit fällt in eine der glänzendsten Epochen der französischen Tonkunst. Die Trennung der *musica mensurata* von der *musica plana* war bereits vollzogen, die mehrstimmige Musik der Franzosen hatte schon diejenige Stufe der Entwicklung erreicht, die sie befähigte, der an sie anknüpfenden englischen und vor allem der niederländischen als Grundlage zu dienen. In allen Schichten der Bevölkerung stand die Musik im höchsten Ansehen, nicht nur die kirchliche, sondern auch die weltliche, die, wie wir aus Johannes de Grocheo wissen, gerade damals immer nachdrücklicher ihr Recht neben der offiziellen Kirchenmusik zu fordern begann. Hand in Hand damit gingen die ersten Versuche einer Regeneration der Musiktheorie im Sinne der neuen musikalischen Praxis, einer prinzipiellen Emanzipation von dem Jahrhunderte hindurch mitgeschleppten Ballast der altgriechischen Musiklehre.

Von diesem ganzen großartigen Musikleben und -treiben findet sich in unserem Traktat nicht die geringste Spur. Höchstens könnte man den breiten Raum, den der Kompilator des ganzen Lehrgedichtes der Musik überhaupt verstattet, als ein indirektes Zeugnis für die allgemeine Wertschätzung der Kunst in der damaligen Zeit hinnehmen. Aber die ganze Stellung, die er der Musik gegenüber einnimmt, deutet darauf hin, daß der Verfasser kein Fachmusiker, sondern ein Dilettant war, der für die Musik seiner eigenen Zeit nur ein geringes Verständnis besaß. Von dem neuen, in Frankreich bereits seit Jahrhunderten eingebürgerten Reiz der mehrstimmigen Musik, des Déchant und des Kontrapunkts findet sich in seinen Ausführungen nicht die leiseste Spur; seine Quellen vertreten im großen und ganzen durchaus den Standpunkt der antikisierenden kirchlichen Musiktheorie des Mittelalters, und die ganze Schrift ist ein sprechender Beweis für die Tatsache, daß von allen Zweigdisziplinen der Musikwissenschaft gerade die Ästhetik es ist, die die langsamsten Fortschritte aufzuweisen hat.

Immerhin aber finden sich auch in diesem Traktat einzelne Stellen, aus denen uns ein moderner, kritischer Luftzug entgegenweht. Großes Interesse bietet nach dieser Richtung hin ein Vergleich mit der Schrift des Johannes de Grocheo. Dieser macht als durchaus moderner Geist ganz offen Front gegen die alten, pythagoreischen Anschauungen<sup>1)</sup>; unser Verfasser dagegen ist ein Mann der Kompromisse, er sucht durch Umdeutung von

1) Sammelbände der IMG. I, 82: *qui vero sic dicunt, aut dictum suum fingunt aut volunt Pythagoricis vel aliis magis quam veritati obedire aut sunt naturam et logicam ignorantes.*

der alten Lehre zu retten, was zu retten ist. Sehr charakteristisch hierfür ist die Stellung, die er der pythagoreischen Sphärenharmonie gegenüber einnimmt (S. 412 ff.); er will darunter nur eine *armonie intellectuelle* verstanden wissen (441), d. h. eine Harmonie, die nicht mit den Sinnen, sondern allein mit dem Verstande wahrzunehmen ist. Auch die Art, wie V. 1124 ff. die »Fabeln« von Orpheus und Amphion behandelt werden, verrät einen freieren kritischen Standpunkt.

Noch wichtiger aber als diese sporadisch auftretenden Versuche einer Kritik der traditionellen Anschauungen ist der Umstand, daß der Verfasser eine Hauptseite der mittelalterlichen Ästhetik fast vollständig totschweigt, nämlich die religiöse. Von jener theologisierenden Ästhetik, jener allegorisierenden Symbolik, die bei den Kirchenvätern und auch bei manchen Theoretikern noch eine so große Rolle spielt, findet sich in diesem Traktat keine Spur; der Verfasser beschränkt sich vielmehr lediglich auf den philosophisch-ästhetischen Standpunkt. Die Scholastik hatte die freiere Kunstlehre der Alten, insbesondere des Aristoteles, wieder ans Licht gezogen und dadurch auch in die musikalische Ästhetik dem zähl an dem kirchlichen Berufe der Tonkunst festhaltenden Mittelalter gegenüber einen freieren Zug hineingebracht, der sich auch in unserem Traktat merklich fühlbar macht<sup>1)</sup>. Das frühe Mittelalter hatte die Musik durchaus in den Dienst der Kirche gestellt: nur insofern sie geeignet ist, die Seele zur Aufnahme der christlichen Heilswahrheiten gefügiger zu machen, erhält sie überhaupt eine gewisse Bedeutung. Aber alles rein sinnliche Ergötzen an der Tonkunst ist streng verpönt und ihr damit natürlich auch jede selbständige Bedeutung abgesprochen. Die Wiederbelebung der aristotelischen Kunstlehre durch die Scholastik hat hier erst wieder Wandel geschaffen und den Boden für eine ästhetische Betrachtung der Musik geebnet. Man lernte die Tonkunst nicht mehr als bloße Sklavin der Kirche, sondern als selbständige Kunst anerkennen. Man ließ damit die Jahrhunderte lang so beliebten allegorischen Ausdeutungen fallen und hielt sich an den aristotelischen Satz, daß alle Kunst Nachahmung der Natur sei<sup>2)</sup>. So konnte denn unser Verfasser, ohne Widerspruch befürchten zu müssen, ruhig den antiken Satz, daß die Musik als Spiel aufgefaßt und behandelt werden könne, wieder zu Ehren bringen.

Freilich sind die in dem Traktat auftretenden Symptome einer liberaleren, das rein Künstlerische mehr betonenden Auffassung, z. B. im Vergleich mit Johannes de Grocheo, überaus bescheiden. Der weitaus größte Teil des ganzen Traktats reproduziert noch einfach die alten neupythagoreisch-neuplatonischen Anschauungen, wie sie im Mittelalter zu-

1) Vgl. z. B. V. 14 ff., 77 ff., 111 ff., 649 ff., 1034 ff., 1190 f.

2) V. 1034 ff.

nächst durch Cassiodor, dann durch Boëthius fast kanonische Sanktion erhalten hatten. Der ganze umfangreiche Mittelteil geht in letzter Linie auf Boëthius zurück mit seiner Lehre von der Musik des Makro- und des Mikrokosmus, seiner Konsonanzenlehre und seinen Anekdoten. Nur die *musica instrumentalis* fehlt hier neben der *musica mundana* und *humana*, dagegen kommen aus Martianus Capella die neun Musen (534 ff.) und aus Macrobius das ciceronianische *somnium Scipionis* (598 ff.) hinzu. Beachtenswert ist fernerhin die Ausführlichkeit, mit der die medizinischen Verhältnisse behandelt werden (S. 863 ff., 1165 ff.); Junker<sup>1)</sup> wollte sogar hieraus den Schluß ziehen, daß der Verfasser selbst Arzt gewesen sei.

Auch die S. 1057 ff. gegebenen Ausführungen über die politische Macht der Musik könnte man als Beweise einer freieren ästhetischen Denkweise hinnehmen; jedoch findet sie ihr Vorbild ebenfalls schon bei Boëthius, auch trägt die Aufzählung der einzelnen Wirkungen der Musik denselben stereotypen Charakter, der bei den Kirchenvätern immer wiederkehrt<sup>2)</sup>. Auch in der Charakteristik der einzelnen Tonarten schließt sich der Verfasser ohne weiteres den mittelalterlichen Theoretikern an.

Aus allem bisher Gesagten geht mit Sicherheit hervor, daß der Verfasser mit der Musik seiner eigenen Zeit sehr wenig Berührungspunkte hatte, und weiterhin, daß alle seine Ausführungen nicht sein eigenes geistiges Eigentum, sondern nach fremden Vorlagen ausgearbeitet sind. Die hier niedergelegten Anschauungen wurzeln durchaus in der mittelalterlichen Basis, insofern sie in ihrem größten Teile die Musik nicht als eine Kunst, sondern als eine Wissenschaft betrachten; die Anschauung vom *quadrivium* (Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie) schimmert noch überall deutlich hindurch. Welche spezielle Quelle der Verfasser für diese Partie benutzt hat, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Die musikalische Ästhetik des Mittelalters trägt einen so einförmigen Charakter, daß sich die einzelnen Individualitäten fast gar nicht voneinander abheben. Den Hintergrund bilden stets Cassiodor und Boëthius mit ihren nicht selten teils verwässerten, teils überhaupt mißverstandenen neupythagoreischen und neuplatonischen Theoremen.

Und dennoch ist gerade dieser Traktat für uns von großem Interesse und zwar deshalb, weil wir daraus erkennen, daß die Wiederbelebung der aristotelischen Studien durch die Scholastik auch für die Geschichte der Musikästhetik von hoher Bedeutung geworden ist. Wir haben gesehen, daß unser Verfasser mit den Schriften des Aristoteles wohl vertraut ist. Und eben dieses Studium hat seinen Glauben an die mittelalterlichen Autoritäten erschüttert. Die Art und Weise, wie er diese

1) Berichte des Freien Deutschen Hochstifts 1886—1887, II, S. 30.

2) Vgl. z. B. V. 1080 ff. mit Nicet. bei Gerbert, scriptores I, 10 b.

neue Kunstlehre mit dem Besitzstand der Tradition in Einklang zu bringen sucht, ist zwar ungeschickt genug und verrät deutlich die Hand des Dilettanten, aber immerhin hat er sich von der streng kirchlichen Auffassung der Musik gänzlich emanzipiert und erkennt, wenn auch noch lange nicht mit vollständig klarem Blick, die Tonkunst als eine selbständige Kunst an. Zusammen mit dem allerdings einen weit radikaleren Ton anschlagenden Traktat des Johannes de Grocheo ist unsre Schrift mit ihrer gänzlichen Ablehnung des rein kirchlichen Standpunktes und ihren an der Tradition vorgenommenen Umdeutungsversuchen ein deutliches Beispiel für den Wandel der Anschauungen vom Kirchlichen zum Weltlichen, vom Kirchlich-Religiösen zum Rein-Musikalischen. Die Musik ist nicht mehr bloß Kirchenmusik und damit lediglich Dienerin des Gottesdienstes, sondern sie hat ebenso gut ihren Platz im Hause des Bürgers, wie im öffentlichen Leben. Johannes de Grocheo spricht dies unumwunden aus und macht auch alsbald die Nutzenanwendung auf die Musik seiner Zeit. Unser Traktat gibt demselben Gedanken Ausdruck dadurch, daß er das Thema »Musik und Religion« fast vollständig überschlägt und neben allen unfruchtbaren Spekulationen doch der Musik als eigentlicher Kunst einen beachtenswerten Raum verstattet. Freilich strotzt auch diese Schrift noch von gelehrten, aus dem Mittelalter übernommenen Tifteleien und namentlich ist jener modernere Zug nicht auf die Rechnung des Verfassers selbst zu setzen. Die wiedergewonnene antike Lehre, in erster Linie die des Aristoteles, ist es vielmehr gewesen, der wir die Zurückdrängung der mittelalterlich-kirchlichen Anschauungen zu verdanken haben.

So ist denn diese Partie der *Échecs amoureux* eine merkwürdige Kombination von Altem und Neuem. Wir erkennen in dem Verfasser, bzw. Kompilator einen gelehrten Dilettanten auf dem Gebiete der Musik, der, getragen von dem regen musikalischen Leben seiner Zeit und der allgemeinen Wertschätzung dieser Kunst, sich dazu gedrungen fühlte, auch ihr einen ausgedehnten Raum innerhalb seines großen Werkes zu widmen. Aber sich selbständig mit der *ars nova* seiner eigenen Zeit auseinanderzusetzen, dazu fehlte es ihm ganz ersichtlich ebensowohl an Neigung wie an Verständnis. Er zeigt sich durchaus abhängig von seinen Quellen und teilt dabei seine Neigung zwischen der altbewährten boëthianischen Lehre und der neuen, durch die Scholastik wiedererweckten aristotelischen. Sein Traktat ist ein überaus instruktives Beispiel für die Fähigkeit, mit der die Theorie und unter ihrem Banne auch ein sehr großer Teil der Laienwelt an der Tradition festhielt, während die praktische Musik bereits längst vollständig neue Pfade eingeschlagen hatte, die sie immer weiter vom Kunstideal des Mittelalters abführten und am Ende auch zu einer vollständigen Neuschöpfung der musikalischen Ästhetik führen mußten.

Neben diesem stilistisch mit behaglicher Breite ausgeführten zusammenhängenden Traktate finden sich in dem Lehrgedicht noch da und dort auf die Musik bezügliche Einzelstellen. Bereits oben haben wir ein Beispiel von der Zusammenstellung verschiedener, dem Verfasser bekannter Instrumente kennen gelernt, wie sie der damaligen Literatur ja ganz besonders geläufig war (vgl. die Gedichte des Königs von Navarra und des Arcipreste de Hita Juan Ruiz<sup>1)</sup>). Ein weiteres enthält Fol. 21 b der Dresdener Handschrift. Ich setze die Stelle hierher, um überhaupt dem Leser einen Begriff von der Beschaffenheit und dem Stil des Ganzen zu geben. Bemerkenswert ist übrigens, daß wir von diesem Abschnitte auch eine englische Paraphrase besitzen und zwar von Lydgate in seiner Dichtung, *Reson and Sensuallyte*, die in der Ausgabe E. Sieper's allgemein zugänglich ist<sup>2)</sup>. Es handelt sich um die Götter, die im Garten des Liebesgottes ihre Spiele und Reigen vollführen. Das französische Original lautet:

- Aveucq ceste gent delitable,  
 Qui furent dix li plus nottable,  
 Y avoit il sanz nulles doubtex  
 Grant foison de gens et grants routez.  
 5 Et des dieux meismex celestres,  
 Dont moult resplendissoit li estres,  
 Qui la faisoient leur sejour  
 Pour faire au dieu d'amours honnour,  
 Si ne doit pas estre teu,  
 10 Comment il furent pourvuen  
 De bons instrumens de musique,  
 Dont bien savoient la pratique  
 Dez menestrez qui en jouoyent,  
 Qui pas aussy ne se faignoient,  
 15 Ains jouoyent a l'enuial  
 Li meuestrel especial.  
 La oist ou ros d'allemaigne  
 De mainte guise moult estraigne,  
 Dauses, estampiez chansons  
 20 En pluseurs divers plaisants sous,  
 Et moult d'aultrez nottez nounelles.  
 La ouist on sonner vielles  
 Et harpes excellentement  
 Et psalterious ensement,  
 25 Ghisternez, rebeblez et rotez,  
 Qui faisoient moult doulceiz nottez,  
 Leus qui sont de plus grant tou,  
 Orguez en main y oist on  
 Et citoles meismement,

1) Ambros, Geschichte der Musik II<sup>3</sup>, 545 ff.

2) Lydgate's *Reson and Sensuallyte*, London, Kegan Paul, Trench, Trübner u. Co. 1901. Vers 5551 ff.

- 30 Qui sonnoient moult doucement,  
Chyffonyes et monocordes  
Et maint aultre instrument de cordes,  
Telz c'on ne scevist mieulx penser.  
Et quant il vouloient danser
- 35 Et faire grans esbattemens,  
On sonnoit lez haulz instrumens,  
Qui mieulx aux dansez plaisoient  
Pour la grant noise qu'ilz faisoient.  
La peuist on oir briefment
- 40 Sonner moult de rennoisement  
Trompez, tabours, tymbrez, naquairz,  
Cymballes (dont il n'est mes gnaires),  
Cornemnsez et chalemelles  
Et cornes de fachen moult belles.
- 45 Et puis antrefois reprenoient,  
Quant mendre noise demandoient,  
Flasoz flentez et donchaines,  
Qui sont moult donces et moult saines,  
Et telz aultrez instrumens bas
- 50 Dont moult est plaisans li esbas.  
Et pour ce que briefment vous die,  
Il y avoit tel melodie,  
Que, se je ne suy deceus,  
Oncquez ne David ne Orphens
- 55 Ne harperent si douchement  
Ne si melodieusement.  
Car es nottez qu'il recordoyent,  
Si bien ensamble s'accordoyent,  
Qu'il n'est nulz qui oncquez veist
- 60 Cuer tant triste, si les oist,  
Qu'il n'en evist grant joye eu.
-

## Un musicien oublié du XVII<sup>e</sup> siècle français: G. Bouzignac

par

**Henri Quittard.**

(Paris.)

Si l'histoire générale de la musique française, hormis pour ce qui regarde les époques les plus proches de nous, reste encore passablement mal élucidée, il est peu de périodes plus négligées des historiens que celle qui embrasse les dernières années du XVI<sup>e</sup> siècle et la première et la moitié du XVII<sup>e</sup>. Pour que cette profonde obscurité commence à s'éclairer de quelques lueurs, il faut que l'opéra français se livre à ses premiers essais. L'œuvre dramatique de Lully, avant lui les tentatives à demi-avortées de Cambert, tout cela a été l'objet de travaux estimables et les curieux de l'art du passé n'ignorent plus ces compositions caractéristiques, dont diverses rééditions ont d'ailleurs facilité l'étude. Mais, même pour ce temps-là, l'érudition courante s'en tient à ce point particulier. Ni l'art religieux, ni la musique vocale ou instrumentale de chambre, pourtant riches en pièces intéressantes n'ont guère été abordés des musicographes et c'est tout au plus si l'on entend, au hasard, mentionner quelques noms.

Quant à ce qui regarde l'époque de Louis XIII et de Henry IV, c'est assurément pis encore. Nous en sommes quasi demeurés à une affirmation hasardée de Fétis, qui depuis se répète, plus ou moins atténuée, en tous les manuels d'histoire de la musique.

«Après la mort de Goudimel, qui trouva une fin malheureuse dans les massacres de la Saint-Barthélemy (1572), il n'y eut plus de grands harmonistes parmi les Français... Les troubles civils et religieux qui agitèrent la France dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, exercèrent sans doute une fâcheuse influence sur la position des musiciens, la rendit plus précaire, nuisit à leurs travaux et au développement de leurs facultés.»<sup>1)</sup>

Cette décadence prétendue de la technique reste encore article de foi. Cependant, de consciencieux travaux contribuent déjà à faire prédominer des appréciations plus exactes. La précieuse collection des *Maîtres de la Renaissance française*, entreprise par M. H. Expert, a rendu commode la connaissance de maîtres dont quelques-uns eurent en ces temps incriminés leur plus brillante période. J. Mauduit, Claude Lejeune, Du

1) *Resumé philosophique de l'histoire de la musique*, en tête de la 1<sup>ère</sup> édition de la *Biographie des Musiciens*.

Caurroy sont de ceux-là<sup>1)</sup>; et les deux derniers ont encore cet avantage d'avoir été, durant presque tout le XVII<sup>e</sup> siècle, de véritables classiques en notre pays. Pendant soixante-dix ans et plus, leurs exemples et leurs préceptes ont fait loi dans l'enseignement théorique et pratique. Et du commerce de leurs œuvres, on tirera facilement cette conviction que leur musique, pour ignorer les règles et les habitudes imposées par les écoles napolitaines du XVIII<sup>e</sup> siècle (représentant pour Fétis la perfection suprême de l'art d'écrire), n'en est point pour cela œuvre de décadence, non plus qu'un ensemble indigeste d'efforts maladroits et de souvenirs confus.

Quoiqu'il en soit, il reste beaucoup à faire pour arriver à la connaissance exacte d'une époque qui se révèle de plus en plus comme caractéristique, en ce qu'elle porte en puissance l'art français tout entier jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Les œuvres imprimées, de 1600 à 1650, ne sont pas malheureusement fort nombreuses; ce qui s'explique assez par le privilège faisant des Ballard les uniques imprimeurs pour la France: «C'est chose estrange, écrit en 1647 le P. Mersenne à Constantyn Huygens, qu'en un si grand Royaume, nous n'ayons que ce seul imprimeur de musique. . . » Si les contemporains se plaignaient déjà de cet état de choses, nous en souffrons plus encore. Une quantité de compositions seulement conservées en manuscrit étaient à leur disposition et nous sommes aujourd'hui privés de cette précieuse ressource. Car rien de plus rare qu'un manuscrit musical de ce temps. Bien que toutes les églises en possédassent des collections considérables, l'incuriosité de ceux qui en avaient la garde en causa d'assez bonne heure la dispersion. Avant la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la plupart des archives ecclésiastiques ne contiennent presque plus rien du répertoire du précédent siècle.

C'est donc une recherche de la plus haute importance que celle de ceux de ces manuscrits qui peuvent avoir subsisté. Si les richesses des grands dépôts publics sont à l'heure actuelle à peu près intégralement inventoriées, les bibliothèques des villes de province, celles de certains établissements particuliers peuvent encore réserver des surprises aux chercheurs. C'est ainsi qu'un manuscrit de la bibliothèque de Tours, assurément antérieur à 1650 et jusqu'à ce jour demeuré inédit, vient nous révéler la personnalité supérieure du musicien ignoré qui sera l'objet de cette étude.

Ce qui rend cette découverte, en outre, particulièrement intéressante

1) Quelques œuvres, recueillies par M. A. Guilmant dans ses *Archives de l'Orgue*, sont aussi d'un intérêt capital pour l'histoire de la même période. Particulièrement les deux livres pour l'orgue de Titelouze. Jean Titelouze, né à Saint-Omer en 1563, organiste à Rouen dès 1585, a publié ses *Hymnes de l'Eglise* et ses *Magnificat de tous les tons avec les versets pour l'orgue* en 1623 et en 1626. Il est mort à Rouen en 1633.



pour l'histoire de la musique, c'est la preuve de tentatives faites en vue de réaliser certaines tendances, lesquelles, pour cette date au moins, personne ne soupçonnait en France. Avec des moyens encore très incomplets, en tous cas assez imparfaitement adaptés aux fins qu'il se propose, ce maître de la première heure ébauche un art d'expression dramatisée jusqu'à lui sans exemple, surtout à l'église. Il s'essaye — avec quelles incertitudes encore et quelles gaucheries! — à la traduction de sentiments complexes, en des dialogues et des récits qui font presque de quelques uns de ses motets de véritables fragments d'*Histoires sacrées*.

Le nom de cet artiste oublié, auquel il conviendra désormais de marquer sa place parmi les nôtres, G. Bouzignac, ne figure en aucun des répertoires biographiques usuels. Ni Fétis, ni Eitner ne le signalent. Bien que plusieurs de ses contemporains, le P. Mersenne par exemple et Gantez, citent à l'occasion son nom avec éloge, ce qu'ils en disent est fort peu de chose. Comme ses œuvres ne furent jamais imprimées, il n'est point surprenant que le consciencieux Brossart les ait ignorées, aussi bien que leur auteur: et, avec lui, tous les historiens du XVIII<sup>e</sup> siècle. Maintenant qu'une part considérable de cette œuvre est retrouvée, on souhaiterait connaître sans doute quelque chose de sa personne et de sa vie. Malheureusement les rares renseignements qui peuvent être groupés sont loin de donner satisfaction à notre curiosité. Avant de voir à en tirer le meilleur parti possible, il convient de décrire succinctement le manuscrit de la bibliothèque de Tours; d'autant qu'il renferme certaines indications, certaines allusions aussi dans le texte des motets, qui sont précisément d'un grand secours pour fixer quelques points intéressants.

Dans le *Catalogue . . . des Manuscrits de la Bibliothèque de Tours*, par A. Dorange (Tours, 1875), ce document, sous le n° 168, est décrit d'une façon fort inexacte et telle qu'il apparaît avec évidence que l'auteur ne s'est nullement soucié de lire les pièces musicales qu'il renferme:

«Motets à plusieurs voix égales(?) commençant par l'hymne *Te Deum laudamus* et finissant par *Expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi, Amen* — 1). Le bas des 12 premiers ff<sup>os</sup> contient des chansons à 4 parties copiées et composées à peu près à la même époque que le reste du MS., par un nommé Bouzignac qui nous apprend, au fol. 37 v<sup>o</sup>, qu' à l'âge de 17 ans il était enfant de Chœur à Narbonne . . . Bonne conservation. Papier. Moyen format. XVII<sup>e</sup> siècle.»

1) Cette indication n'est pas précisément exacte. Ces paroles, qui sont celles par quoi se termine le *Credo*, appartiennent à une composition ajoutée après coup au recueil primitif, assez postérieurement si l'on en juge par le caractère de l'écriture. Le volume contient une messe à cinq voix, messe brève où le *Credo* n'est pas mis en musique. Quelqu'un, plus tard, voulut combler cette lacune et écrivit, sur le thème du *Kyrie* de la messe originale, ce *Credo* transcrit sur les derniers feuillets. Cette composition qui n'a rien de très remarquable doit dater de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle ou même des premières années du suivant.

La notice ajoute, ce qui est plus intéressant, que le volume provient de la collégiale de Saint-Martin de Tours.

Complétons ces détails. Le manuscrit contient en tout plus de cent compositions diverses, toutes à voix seules, sans basse continue, et dont un certain nombre, comprenant plusieurs parties successives, sont de dimensions considérables. Dans le nombre, trois messes, un *Te Deum* à deux chœurs, des psaumes à 4 et 7 voix, des motets de caractère fort différent. En plus, quatre chansons françaises très développées, traitées en deux ou trois parties comme les grands madrigaux italiens auxquels elles ne le cèdent point en importance. La plupart de ces pièces sont écrites à cinq voix: un certain nombre à trois, à quatre, à six, à sept ou à huit, en deux chœurs. Mais aucune qui soit pour voix égales, si ce n'est une messe, des psaumes et des antiennes à deux voix aigües, faits pour être chantés en alternance avec le plain-chant et l'orgue. Ces morceaux, moins intéressants que les autres et d'un style mélodique extrêmement fleuri, ont été évidemment composés à l'usage d'un couvent de religieuses. L'écriture, tant du texte que de la musique est d'un beau caractère et ne saurait guère être postérieure au milieu du siècle. Rien n'induit à supposer, ni dans les chansons françaises ni ailleurs, qu'il s'agisse d'un autographe de l'auteur.

Il est à remarquer que ce volume ne porte aucun titre et que le nom de Bouzignac n'y figure que deux fois alors qu'il s'agit de mentionner quelque particularité. Comme le remarque l'auteur du catalogue, une courte note, au-dessus des dernières mesures d'un motet assez peu important, *O mors ero mors tua*, nous renseigne indirectement sur le lieu où le musicien s'était formé: «M. Bouzignac, en l'âge de 17 ans enfant de chœur à Narbonne». Semblablement, à la suite des chansons françaises, au f<sup>o</sup> 33, on lit cette mention qui fait allusion à un succès remporté par l'artiste à l'un de ces innombrables concours ou *Puys de Musique* fondés un peu partout en France vers ce temps-là: «Monsieur Bouzignac a emporté le prix de ces deux Chansons précédentes.»

Bien qu'il parût assez extraordinaire que celui qui rassembla les pièces de ce recueil (toutes copiées de la même main) n'eût pas pris soin de marquer les noms des auteurs, si sa collection eût été faite d'œuvres de diverses provenances, tandis qu'il notait, pour un seul auteur, des particularités d'ordre assez secondaire, je ne pense pas qu'on pût s'autoriser de cette anomalie pour attribuer le volume entier au seul Bouzignac. Mais fort heureusement, un autre manuscrit, de la Bibliothèque Nationale celui-ci (Vm 1 1171), vient à point pour fournir les moyens d'identification qui nous faisaient un peu défaut.

C'est un recueil, assez connu (surtout parce qu'il renferme une copie ancienne du *Baltasar* de Carissimi), où se trouvent réunies beaucoup de

pièces anonymes et un nombre assez imposant d'autres, dûes à divers auteurs du commencement du XVII<sup>e</sup> siècle avec l'indication de ce qui revient à chacun<sup>1</sup>). L'écriture, qui n'est pas d'une seule main ni d'une seule époque, paraît ordinairement sensiblement plus ancienne (et aussi moins soignée) que celle du recueil de Tours. Or, sous le nom de Bouzignac, sept compositions y figurent. Parmi elles, nous retrouvons quatre motets importants et, sans nom d'auteur, la plus longue des chansons françaises de notre manuscrit de Saint-Martin. Bien plus, beaucoup d'autres morceaux de ce dernier reparaissent, anonymes aussi, au cours du manuscrit de Paris.

Pour qui a jeté les yeux une seule fois sur tel ou tel de ces motets et remarqué, même en passant, leur style si caractéristique, et leurs procédés, dont l'équivalent ne saurait se retrouver chez aucun Français du même temps — ni d'aucun temps —, l'hésitation n'est pas un seul instant possible. La parfaite similitude des formes, pour la musique comme pour les textes, en presque tous les motets du recueil de Tours, ne permet pas de douter que tous ne soient de notre auteur<sup>2</sup>). Et cette évidence

1) Boesset (Antoine ou Jean?), Moulinier, Pechon, Gaillard sont avec Bouzignac les seuls noms cités dans ce recueil. Y figurent en outre le premier motet des *Cantica Sacra* (1652) de Henry Du Mont, simplement nommé là «le Sieur Henry» et un motet à basse continue de Meliton, organiste qui fut le prédécesseur de Lalande à l'orgue de St Jean en Grève: ce dernier, comme le *Baltasar* de Carissimi (lequel est ajouté après coup), d'une écriture moins ancienne que le reste. Le volume contient des messes et des motets, les uns à voix seules, les autres avec basse continue pour la viole ou pour l'orgue. En plus de la chanson à 4 de Bouzignac, il y en a une autre anonyme, à 5, écrite sur un texte qui semble une paraphrase d'un psaume. Musicalement, cette pièce diffère beaucoup du style ordinaire de notre musicien et ne saurait lui être attribuée. En plus, à la fin du volume, un certain nombre d'autres à 3 voix, sur paroles provençales ou plutôt gasconnes, toutes malheureusement mutilées par le relieur. Deux d'entre elles portent un nom, Emerye, qui peut être celui de l'auteur inconnu. Parmi les pièces latines attribuées à Bouzignac et qui sont absentes du manuscrit de Tours, la plus intéressante et la plus considérable est la première Lamentation de Jérémie, à trois voix: *Cantus, Altus, Tenor*, d'un caractère très simple et très expressif. Une main postérieure y a ajouté une basse continue insignifiante, se bornant presque partout à doubler la partie grave des voix. C'est à ce manuscrit de Paris que nous devons l'indication de la lettre initiale du prénom de Bouzignac, lequel nous demeure ignoré. Deux motets (f<sup>o</sup> 95 et 125 v<sup>o</sup>) portent clairement la mention: G. Bouzignac.

2) Bien que, ainsi que nous le verrons, tous ces motets ne soient pas composés dans la même manière — loin de là —, comme les particularités que je ne fais que mentionner ici sont celles qui en distinguent le plus grand nombre, j'étends sans hésiter les conclusions à ceux qui diffèrent des autres et dont l'équivalent ne se retrouve pas dans le manuscrit de Paris. Il serait bien étonnant, étant accepté que la plupart des motets sont d'un unique auteur, Bouzignac, que celui qui constitua le recueil y eût intercalé, au hasard et de loin en loin, quelques compositions étrangères sans en citer les auteurs.

me paraît telle que je ne ferais aucune difficulté à lui attribuer la paternité de quelques autres anonymes qui ne se lisent que dans le manuscrit de Paris. Il en est un, tout particulièrement, sur quoi nous aurons à revenir pour l'intérêt qu'il présente, historiquement parlant.

Si l'on ne se refuse point à admettre cette démonstration, ne fût-ce qu'à titre provisoire, on pourra supposer avec beaucoup de vraisemblance que le manuscrit de Tours est l'œuvre d'un musicien qui avait vécu un certain temps dans la familiarité de l'auteur et qui, curieux de réunir pour son usage une collection de ses compositions, n'avait aucun besoin de citer après chaque pièce un nom de lui bien connu, tandis qu'il notait avec soin, sous une forme impersonnelle, tel ou tel détail jugé digne d'être conservé<sup>1</sup>).

\* \* \*

Ceci posé, voyons s'il sera possible d'arriver à connaître quelque chose touchant la personne et la carrière de notre musicien. Pour le moment, je dois le dire, en dépit de recherches assez régulièrement suivies, les documents précis me font encore défaut. Force sera, en beaucoup de cas, de hasarder des hypothèses plus ou moins plausibles, à défaut des certitudes qui nous échappent.

Par le témoignage de notre manuscrit, un point demeure acquis: c'est que Bouzignac avait fait ses études musicales à Narbonne, sans doute à la maîtrise de la cathédrale. Il s'en suit presque certainement qu'il était originaire, sinon de la ville, du moins de la région ou que sa famille y était fixée, les enfants de chœur étant d'ordinaire recrutés parmi la population voisine de chaque église. Au surplus, son nom même à un caractère méridional, languedocien ou gascon, suffisamment marqué pour que cela paraisse à peu près certain.

Du moment qu'à l'âge de 17 ans, il faisait encore partie de la psalette, on en doit conclure qu'il n'eut pas d'autre maître que le musicien, d'ailleurs inconnu, qui la dirigeait. Les enfants ne demeuraient pas habituellement si longtemps au service des églises, si ce n'est ceux d'entre eux qui, montrant des dispositions remarquables pour le chant ou la composition, pouvaient espérer obtenir un poste de chantre, de clerc ou de bénéficier, les attachant à leur église. Vers le même temps, un autre musicien, plus tard fort en réputation et que Bouzignac dut très certainement connaître, Etienne Moulinié, faisait aussi parti de la maîtrise<sup>2</sup>).

1) Il est fort admissible au surplus que le nom de Bouzignac ait figuré sur une feuille de garde ou sur l'ancienne couverture du manuscrit. La reliure du volume, d'époque postérieure à la copie, aurait fait disparaître cette indication.

2) Etienne Moulinié fut dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle un des plus célèbres maîtres de chant de Paris et un des compositeurs d'airs les plus en vogue. Né

Et dans la dédicace «à Messieurs du Vénérable Chapitre de l'Eglise métropolitaine de Narbonne» de sa *Missa pro defunctis quinque vocum* imprimée en 1636, il confesse les avoir servi pendant plus de seize années<sup>1)</sup>. Il est regrettable que nous ignorions jusqu'au nom des musiciens qui, vers les premières années du siècle (à quoi doit être reportée la jeunesse de Bouzignac)<sup>2)</sup>, eurent la direction de cette maîtrise. Des archives de la cathédrale de Narbonne, il ne subsiste que très peu de chose et rien qui puisse nous renseigner. Le maître de Bouzignac, quoiqu'il en soit, était à n'en pas douter des plus habiles et particulièrement imbu des plus excellentes traditions de l'art polyphonique de la belle époque. Il suffit, pour en être convaincu, de voir avec quelle aisance et quelle élégante facilité son élève, en maintes pièces, se plaît à manier le contrepoint figuré.

eu Languedoc, (comme il le dit lui-même sur le titre de plusieurs de ses œuvres), tout-à-fait au début du siècle ou quelques années auparavant, il vint à Paris probablement d'assez bonne heure. En 1629, ainsi que l'atteste son troisième livre d'*Airs avec la tablature de Luth*, il était maître de la musique du frère unique de Louis XIII, Gaston, duc d'Orléans. Il conserva ce poste jusqu'à la mort du prince en 1660 et obtint ensuite la place de maître de musique des États de Languedoc. Il vivait encore en 1668. On a de lui cinq livres d'*Airs avec la tablature de luth* (1624, 1625, 1629, 1633, 1635), une Messe des défunts à cinq voix (1636), qui fut longtemps célèbre, un livre de *Meslanges de sujets chrétiens latins et français* (1658) et plusieurs livres d'*Airs* à quatre parties avec la basse continue (1668). Son frère de quelques années plus âgé que lui, Antoine Moulinié, fut un chanteur remarquable. Il figure sur les états de la Musique du roi et de la reine en qualité de Basse à partir de 1619. Il mourut d'accident en 1656.

1) «... Il y a longtemps que plusieurs personnes de qualité me pressent de donner au public ces essais d'une science que j'ay eu l'honneur d'apprendre en vostre église durant l'espace de plus de seize ans...»

2) Bouzignac a dû naître dans les dernières années du XVI<sup>e</sup> ou tout-à-fait au début du XVII<sup>e</sup>: entre 1590 et 1605 par exemple, si l'on veut. Cette indication de date, que l'on regrette de ne pouvoir préciser davantage, résulte de tout ce que nous savons du témoignage de ses contemporains ou de ses œuvres elles-mêmes. Sa période de production ne peut guère être antérieure à 1620 et s'est prolongée beaucoup plus tard. Entre autres preuves que je donnerai en leur temps, je citerai dès maintenant un manuscrit inédit de la Bibliothèque Nationale (Franç. 20002). C'est un *Traité du Chant ecclésiastique* de Dom Jacques Le Clerc, moine bénédictin, composé vers le milieu du siècle, ainsi qu'il résulte de la liste des auteurs imprimés contemporains que ce religieux dit avoir consultés. Dans un de ses chapitres, Dom Le Clerc se propose de démontrer que la quantité des syllabes ne s'observe pas dans la langue vulgaire en chantant. «Voyons donc, dit-il, par des exemples de la vieille et de la nouvelle musique, si nous gardons en chantant la même quantité qu'en discourant.» Et il cite pour la vieille musique, deux petits fragments tirés du *Dodécachorde* de Claudin Le Jeune: pour la nouvelle, deux autres, tirés d'une pièce (perdue pour nous) de Bouzignac. Pour opposer raisonnablement ainsi l'un à l'autre, il faut bien qu'une trentaine, d'années, au moins, les sépare. Or, le *Dodécachorde* de Claudin est de 1598. Ce ne serait donc que vers 1630 que Bouzignac aurait joui de toute sa réputation et ce pourrait être dix ou douze ans auparavant qu'il aurait commencé à produire ses premières œuvres importantes.

Sans offrir rien de très remarquable, le petit motet à cinq voix qu'il composait à dix-sept ans est déjà un bon travail d'école, écrit avec une grande pureté et une entente parfaite des sonorités vocales.

Nous aurons maintenant à franchir un assez long espace de temps avant de rencontrer une indication certaine et intéressante. Un des nombreux correspondants de Mersenne, la Charlonye, juge-prévôt royal d'Angoulême, nous la fournit dans une de ses lettres au célèbre minime, lettre datée d'Angers, 2 juillet 1634<sup>1)</sup>. La réputation de Bouzignac était alors assez grande pour être parvenue jusqu'à Paris. Et le P. Mersenne, qui savait fort bien pratiquer l'art ingénieux d'enrichir son érudition des recherches de ses amis — à ce point qu'un contemporain l'appelait plaisamment *le bon Larron* — s'adresse au juge-prévôt pour avoir quelques renseignements sur ce musicien qu'il ne connaissait point. Nous n'avons plus sa lettre et la Charlonye est malheureusement un peu bref: «Pour Boussinat<sup>2)</sup> dont vous faites mention par la vostre [lettre], il a esté autrefois mon domestique. Il est à présent réputé pour estre bon maistre . . . » C'était peu de chose. Le P. Mersenne en fit cependant son profit et tout à la fin de l'*Harmonie universelle* reproduisit simplement le jugement de son correspondant, en plaçant «le Sieur Bouzignac», avec Boesset et Fremart, parmi ceux des contemporains qui «mériteroient des éloges particuliers pour l'excellence de leur art.»

On aimerait à avoir quelques détails sur le séjour de Bouzignac à Angoulême et sur la nature de ses fonctions auprès du juge-prévôt. Il devait être encore assez jeune, puisque la Charlonye a bien l'air de dire que leurs rapports avaient déjà pris fin depuis longtemps à cette date de 1634. Sans doute le musicien venait-il de quitter à peine la maîtrise de Narbonne. Quant à ce mot de domestique, n'oublions point que le sens où on l'entendait au XVII<sup>e</sup> siècle n'est pas celui d'aujourd'hui. Comme il s'applique à toute personne vivant dans la maison et des appointements d'une autre, il faut plutôt se représenter Bouzignac comme secrétaire, page de musique ou chanteur. C'est un temps où presque tous les grands seigneurs entretiennent encore à leurs gages une musique particulière. Un juge-prévôt royal pouvait bien compter un musicien parmi les gens de sa maison.

Au surplus, l'hôtel de ce magistrat n'était pas un lieu où un musicien de profession pût se déplaire. La Charlonye, que Mersenne proclame «fort habile dans la pratique et dans la théorie de cet art», cultivait

1) Recueil de lettres des correspondants de Mersenne (Mas. Nouvelles acquisitions françaises 6204, f° 215, Bibliothèque Nationale).

2) Inutile de dire qu'il n'y a pas lieu d'être surpris de cette variante, à une époque où l'orthographe, surtout celle des noms propres, n'a aucune fixité. Elle reproduit d'ailleurs la prononciation de la province où la Charlonye habitait.

passionnément la musique. A sa façon, cela va sans dire et qui n'est pas précisément la nôtre. Pour tous ces amateurs, alors nombreux parmi la classe la plus instruite, magistrats ou gens d'église, la musique est une science « faisant partie des mathématiques, démonstrative et très-certaine » dont on surmonte les difficultés par l'étude, « la lecture des bons auteurs et la pratique des antiens »<sup>1)</sup>. En ces doctes recherches où la sensibilité n'a presque aucune part, l'intelligence de ces hommes d'étude trouve un inépuisable aliment.

La Charlonye semble faire grand cas d'une science qui lui avait valu de modestes honneurs qu'il ne se lasse pas de rappeler. Quoiqu'il estime que la musique soit « ennemie conjurée des procès et chicannes » il s'y applique à tous ses instants de loisir.

« Après mes plus sérieuses occupations, écrit-il, je n'ay d'autre exercice que celui-là à mentre-tenir, estant parvenu jusques-là que d'avoir gagné cette année dernière le premier prix de musique par jugement de Messieurs du chapitre de Xainctes (ce que je vous dis sans jactance) . . . La thèse estoit de composer un motet à cinq sur le plain-chant de *Regina coeli*. Je fis néanmoins le mien à 7, ayant observé toutes les rigueurs de la thèse et au delà, car il estoit sans pause, sans rencontre, sans souspir, sans deux quartes entre les partyes et sans faulces relations. C'estoit un labour extraordinaire . . . » (Lettre du 1<sup>er</sup> août 1632).

Il interrompt volontiers les plus savants entretiens avec le P. Mersenne touchant l'excellence et la constitution des intervalles, l'usage de la quarte, de la fausse quinte ou de la fausse octave, la division rationnelle du luth et du « tuorbe » ou les formes de la « composition » de Claudin et Du Caurroy, pour reparler de ses ouvrages de musique, annoncer l'envoi de quelque canon nouveau — « . . je m'assure que l'industrie dont je l'ay façonné vous agréera . . » — ou bien s'étonner que son correspondant ne témoigne pas plus d'empressement à en solliciter la communication.

Comme diversion au travail de ces laborieuses recherches, le juge-prévôt royal d'Angoulême se permettait volontiers le délassement de concerts intimes, dont il est vrai que ses compositions faisaient bien souvent les frais. Bien qu'il n'en parle qu'en passant, il paraît qu'il était luthiste habile: excellent sur ce difficile instrument « pour y avoir appris autrefois des meilleurs maistres, dit-il, entre autres du feu Polonois<sup>2)</sup> lorsque j'estois à Tours à la poursuite de mon office. » Peut-être

1) Du Caurroy, en la préface des *Preces Ecclesiasticæ ad numeros musicæ reductæ* (1609).

2) « Jacob, le plus excellent joueur de luth de son siècle, naquit en Pologne et vint fort jeune en France où il se fit plus connoître par le nom de Polonois que par celui de Jacob. Son jeu étoit si plein et si harmonieux, son toucher étoit si beau qu'il

au temps de sa correspondance avec Mersenne, juge-t-il ce talent quelque peu frivole. Il se divertit plutôt à faire chanter à sa table des canons ou d'autres pièces de sa façon. Ailleurs, en la belle bibliothèque où il aime à recevoir ses amis et à conférer avec les Pères Jésuites de la ville auxquels il lèguera plus tard ses livres et sa musique<sup>1)</sup>, on exécutera ses motets: le fameux *Regina celi* du concours de Saintes par exemple, ou tel autre encore plus excellent à six voix «où le chant grégorien d'*Immolata integra* est tout entier avec un canon en Diapason.

«Si vous l'aviez ouy, maude-t-il à Merseuue, vous trouveriez estrange comment il est possible d'avoir rangé taut d'accords sur deux subjects qui sont si difficiles à remuer.» (Lettre du 9 septembre 1634).

Pour ces solennités musicales intimes et sans doute assez fréquentes, ce n'était pas un appoint négligeable que la présence d'un jeune musicien bon chanteur, tel que pouvait l'être Bouzignac fraîchement échappé de sa maîtrise de Narbonne. Au temps où la Charlonye l'avait à son service, peut-être le magistrat jouissait-il de moindres loisirs à consacrer à la musique. Peut-être goûtait-il aussi un art moins savant et moins complexe. Il n'importe, puisque ainsi qu'il le confesse en son testament, il sut toujours, au plus fort des occupations de sa charge, réserver quelques heures à l'étude «de cette noble partie de mathématique comme estant un don de Dieu: à l'imitation de Boëce et aultres graves personnages . . . »

Quelqu'avantage que Bouzignac ait pu tirer du commerce de ce docte amateur, la position qu'il occupait en sa maison était trop secondaire pour l'y attacher longtemps. Il dut vite en chercher une autre où du moins il pourrait essayer de se faire un nom. Mais s'il reste vraisemblable qu'il ne fit guère que passer en l'hôtel du juge d'Angoulême, nous ignorons les circonstances de son départ tout autant que celles de son arrivée.

Au surplus, pour nous renseigner nous n'aurons maintenant aucun renseignement positif. Il nous faudra contenter des indications qu'un dépouillement attentif du texte de ses motets pourra fournir. Car un

---

tiroit l'âme du luth, comme parlent ceux de cette profession . . . Sa grande reputation lui fit donner la charge de joueur de Luth de la Chambre du Roy . . . » (*Saueval, Antiquitez de Paris* p. 322). Jacob est mort à Paris vers 1605, âgé de soixante ans.

1) Il leur avait fait ce legs à condition qu'ils fissent chanter son motet de prix «tous les ans le jour et feste de Pasques, à Vespres ou les octaves d'icelles, par les plus exquises voix que faire se pourra . . . » Quelques-uns des livres de la Charlonye sont encore conservés à la bibliothèque d'Angoulême, entre autres: *Supplimenti musicali del rev. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia* . . . Venise, Francesco de Franceschi, 1588, pet. in f°. La Charlonye, né vers 1570, est mort en 1646. Cf. *Babinet de Benecogne, Le Trésor des pièces angoumoises, inédites ou rares*, 1868, T. II.



certain nombre d'entre eux sont en quelque sorte des œuvres de circonstance, où les allusions aux événements contemporains ne sont pas rares.

Le plus grand nombre a trait aux luttes religieuses et civiles qui, dans les premières années du règne de Louis XIII, avaient si profondément agité tout le midi de la France, particulièrement le Languedoc et la Guyenne. Les souvenirs des guerres de religion du temps des derniers Valois n'étaient pas encore effacés dans cette région où les protestants, très nombreux, avaient leurs principales places fortes. On sait que le rétablissement du culte catholique en plusieurs lieux où il avait cessé d'être officiellement pratiqué leur servit de prétexte à se soulever contre l'autorité royale. De 1621 à 1628, année où la Rochelle succombe, la guerre se poursuit avec des fortunes diverses. Un lointain écho de ces dissensions retentit encore dans le texte de quelques pièces mises en musique par Bouzignac. Il est un motet qui fait allusion aux hérétiques, en termes qui indiquent assez qu'ils doivent être tenus en dehors de la famille chrétienne<sup>1)</sup>. Plusieurs autres renferment des passages permettant d'affirmer qu'ils furent écrits en l'honneur du roi et pour être chantés en sa présence. Car Louis XIII avait pris part en personne à la guerre. De 1622 à 1628, il paraît sur les champs de bataille ou fait entrée solennelle en les principales villes.

Si quelquefois le chœur se borne à de simples acclamations: «*Pro Ludovico nostro, triumphe, Noe Noe* etc. . . .», ailleurs l'œuvre tout entière est consacrée à la glorification du monarque et de sa race. Tel celle-ci, composée sans doute pour commenter quelque victoire des troupes royales (ms. fo. 125):

Omnes gentes plaudite manibus, jubilate Deo in voce exultationis, Alleluya . . .

Subjecit Galliam nobis et rebelles sub pedibus nostris . . .

Jubilate . . . Elegit nobis hæreditatem suam speciem Borbonii quem dilexit, Alleluya . . .

Psallite Deo nostro, psallite Jesu Christo, psallite regi nostro, psallite Ludovico, psallite . . .

Enfin, il est une pièce où l'auteur avec un lyrique enthousiasme célèbre l'événement capital de cette longue campagne: la prise de la ville de la Rochelle, le boulevard de l'hérésie qui, après une héroïque résistance au cours d'un siège long et difficile, avait dû faire sa soumission aux armées royales, commandées par le prince en personne et le cardinal de Richelieu. En voici les paroles: comme les précédentes, c'est une paraphrase de circonstance sur le texte d'un verset d'un psaume (ms. fo. 127):

1) C'est un motet pour la Noël. L'auteur des paroles, pour finir, y amplifie de cette sorte les paroles du *Gloria* de la messe: «*Gloria in altissimis Deo et in terra pax pro Papa nostro, pax pro Rege nostro, pax pro principe Henrico. Pax hereticis? — Non, non, sed hominibus bonae voluntatis.* (Mss de Tours F<sup>o</sup> 56). En un autre. il est prié «*pro exercitu nostro*» ce qui n'est pas dans les prières usuelles (ibid. f<sup>o</sup> 116.

Cantate omnis Francia canticum novum, alleluya . . .

Vivat, vivat rex Ludovicus!

Attollite portas, Rupellenses, et introibit rex Francie. —

Quis est iste? — Rex Francie! Attollite portas, Rupellenses et introibit rex Ludovicus: ipse est rex Francie.

Vivat rex Ludovicus! Cantate Deo omnis Francia canticum novum, Alleluya . . .<sup>1)</sup>.

Il est assez légitime de conclure de ces particularités que l'auteur de la musique, comme celui des paroles, a dû passer une assez longue période de sa vie dans les provinces méridionales, sans doute en Languedoc. Cette conjecture est confirmée par le fait que deux des pièces que je viens de citer portent aussi le nom d'un personnage — *princeps* —, lequel ne saurait être ici que le gouverneur de la province. «*Pax pro principe Henrico, pro principe Henrico exaudi nos, Domine*», cela s'applique très bien au gouverneur de Languedoc, Henry, duc de Montmorency et de Dampville, pair et amiral de France<sup>2)</sup>. Ce grand seigneur, fort populaire en son gouvernement où il avait su se rendre à peu près indépendant, s'était distingué tout particulièrement dans ces guerres religieuses. Il avait enlevé de vive force plusieurs places aux protestants; il avait secouru le prince de Condé assiégeant Montpellier, conduit des troupes au roi arrêté sous les murs de Montauban et s'était couvert de gloire en un combat sur mer devant La Rochelle en 1625. Il est tout naturel que son nom ait figuré à côté de celui du roi en des œuvres de circonstance, écrites pour célébrer des victoires auxquelles il avait pris une part essentielle. Et cette mention a de plus l'avantage pour nous de dater assez exactement les morceaux où elle se lit, puisque Henry de Montmorency, entraîné dans la rébellion du frère du roi, Gaston d'Orléans, fut exécuté à Toulouse pour crime de haute trahison, en 1632.

Dans le manuscrit de Paris, une allusion du même genre permettrait

1) Il est encore un motet qui, bien qu'aucune indication directe ne ressorte du texte, ne semble pouvoir être appliqué qu'au cardinal de Richelieu. C'est une composition en deux parties, à six voix, d'une belle écriture polyphonique et d'une valeur musicale très supérieure à celle des compositions dont je viens de citer le texte. Les paroles sont les suivantes pour la première partie: «*Quasi stella matutina in medio nebulae et quasi sol refulgens inter nebulae gloriae, inter pastores fulsit Ecclesiae!*» — On ne voit pas bien à quel prélat, en dehors du tout-puissant cardinal, aurait pu s'appliquer une telle louange.

2) Il n'est pas inutile de remarquer non plus que Gantex qui cite en une de ses lettres le nom de Bouzignac était lui-même originaire du Midi de la France et qu'avant de se fixer en Bourgogne il l'avait longtemps parcouru. Cette lettre, la 47<sup>e</sup> de *l'Entretien des Musiciens* (1643), est adressée à un maître du chapitre de Bordeaux. Le nom de notre musicien y est donné en passant, dans une comparaison: la lettre traitant de la nécessité de la concorde entre chantes et maître de chapelle pour faire de bonne musique; sans quoi, écrit-il «... au lieu de dire *fa*, ils diront *sol* et les auditeurs vous prendront pour un fat et un sot, encore bien que vous fussiez capable comme Bousinac.»

peut-être de déterminer la ville où un motet aurait été composé et chanté. Il y est prié pour l'évêque, «*pro praesule Vitali*», dit le texte. Or ce prénom assez rare est celui d'un évêque de Carcassonne, Vital de l'Etang, évêque de 1621 à 1652 <sup>1)</sup>.

On pourrait en conclure que notre musicien, au moins pendant quelque temps, aurait été attaché à la cathédrale de Carcassonne en qualité de maître de musique. Les archives du Chapitre, très mutilées d'ailleurs, ne confirment nullement cette hypothèse: au contraire. Et je dois dire que le nom de Bouzignac ne paraît figurer parmi ceux des maîtres d'aucune autre grande église du Languedoc. Il se peut que des recherches plus approfondies le fassent découvrir quelque part, quoiqu'il soit assez invraisemblable que, vu sa réputation, il n'ait pas occupé un poste important. Jusqu'à ce que cette question soit tranchée, on peut admettre — et je le ferai volontiers pour ma part —, qu'il a passé la majeure partie de sa vie hors du service régulier des églises. Il pourrait avoir eu la charge de la musique de quelque maison d'un des grands ordres religieux: des Jésuites par exemple, lesquels possèdent en la région, à Carcassonne, à Béziers, à Montpellier, à Narbonne, à Toulouse de florissants collèges. Il a pu encore remplir les fonctions de maître de musique des Etats de Languedoc, comme plus tard Etienne Moulinié. Ou bien encore — et peut-être simultanément —, faire partie de la maison de quelque grand seigneur, sinon du duc de Montmorency lui-même. En ce temps-là un gouverneur de province, presque indépendant de l'autorité royale, est une manière de souverain. Il réside presque à demeure en son gouvernement où il tient une cour quasi royale. Henry de Montmorency, prince libéral et magnifique, aimant les fêtes et les plaisirs, mis fort jeune en possession de ses hautes fonctions et de son immense fortune — il avait à peine dix-neuf ans —, entretenait certainement sa musique particulière, comme le cardinal de Richelieu avait la sienne qui l'accompagnait partout <sup>2)</sup>. Le caractère pour ainsi dire officiel de certaines de nos compositions s'expliquerait très bien par là. La musique du gouverneur de

1) Louis XIII passe à Carcassonne pour la première fois en 1622, allant au siège de Montpellier. Il y revint plusieurs fois par la suite. A noter que le motet en question, celui où les hérétiques sont retranchés de la communion chrétienne (Voyez plus haut, ne mentionne pas le nom de Vital de l'Etang sur le ms. de Tours où il figure aussi f<sup>o</sup> 56. A cette place on y lit «*pro principe Henrico*». Il est aisément compréhensible que des détails comme celui-là aient pu être modifiés suivant les circonstances. En une autre pièce, on trouve une mention «*pro Bernardino nostro*» que je n'ai pu encore identifier. S'il s'agit d'un évêque, je n'en trouve aucun qui porte ce prénom.

2) «Sa musique le suivait partout et estoit composée des plus rares personnes de cette profession qui fusseut en France, tant pour les instrumens que pour les voix, au nombre de douze: ausquels on fournissoit les chevaux qu'il falloit pour les voyages où ils estoient aussi defrayez.» Aubery, *L'Histoire du Cardinal duc de Richelieu*... 1660.

la province aurait eu naturellement son rôle, non seulement dans les divertissements privés, mais aussi lors des entrées royales, au cours des cérémonies faites avant la tenue des Etats: partout enfin où lui-même occupait la première place en vertu de la dignité qu'il tenait de la délégation royale.

Enfin, pour clore ici le cycle des hypothèses, remarquons que s'il paraît acquis qu'une notable partie de sa carrière a dû s'écouler dans la France méridionale, il ne s'ensuit nullement qu'il n'ait pu ultérieurement se fixer ailleurs. La présence de ce manuscrit considérable (et que nous allons maintenant étudier au point de vue musical) en la collégiale de St-Martin de Tours laisserait supposer qu'il a pu occuper quelque fonction en cette ville, avant la date inconnue où il a terminé sa carrière.

\* \* \*

Pour le moment, sachons prendre notre parti de tout ignorer de l'homme, ou presque. L'œuvre nous reste. Quelque mutilée qu'elle soit à coup sûr, nous en possédons assez pour demeurer assurés de l'extrême intérêt qu'elle présente. Au travers des pages de cet unique volume, fragment minime du labeur de toute une vie, cette singulière figure de musicien, complexe et diverse, apparaîtra dans une clarté suffisante.

Dans ce recueil, plusieurs styles fort différents voisinent et des aspirations très-opposées se font jour: encore que le tout soit écrit partout à voix seules, sans aucune adjonction de basse continue.

L'art du contrepoint vocal s'y trouve excellemment représenté par plusieurs motets de forme très pure, d'une limpidité et d'une élégance exquises. Ces beaux morceaux sont directement apparentés aux chefs-d'œuvre les plus classiques du XVI<sup>e</sup> siècle et c'est aux compositions de l'école romaine qu'ils se rattacheraient, semble-t-il, le plus immédiatement. La technique en est presque la même. Du moins, si elle s'en écarte, ce n'est guère que pour avoir étendu l'usage de certains procédés seulement indiqués chez les anciens maîtres de cette école. S'il n'y avait toujours quelque impertinence à vouloir refaire l'histoire, on serait tenté d'avancer que l'art de Palestrina, si son évolution ne s'était arrêtée entre les mains de ses successeurs tant par suite de la rapide fortune du style représentatif et récitatif que par l'obstination avec laquelle ils se bornèrent à reproduire docilement des formes vite devenues traditionnelles, aurait abouti naturellement à un style assez proche de celui-là. Il n'y a rien en effet dans ces compositions qui rappelle l'intensité d'accent et le sombre coloris des harmonies de l'école espagnole de Vittoria, ni l'éclat décoratif et la pompe des somptueuses sonorités vénitiennes. Rien non plus pour remettre en mémoire la saveur un peu âpre des musiques d'Orlande de Lasso et ses recherches passionnées et fécondes d'expression littérale.

La polyphonie de nos motets atteint mieux à la grâce qu'à la profondeur. Etrangère à la vigueur réaliste du maître de Mons, elle sait pourtant émouvoir, tout en rendant déjà manifeste le changement du goût musical et que les passions du cœur vont se traduire désormais par des moyens nouveaux. Le caractère mélodique des thèmes s'y affirme nettement. Bien qu'aux pièces dont il est ici question, «le style d'air», pour parler comme les contemporains, soit demeuré tout à fait étranger; bien que toutes les mélodies y soient conçues en vue des combinaisons contrapuntiques où elles devront s'engager, elles paraissent mieux définies que chez les maîtres du siècle précédent; moins impersonnelles aussi. Dépendant moins étroitement des paroles, elles valent davantage par elles-mêmes. En un mot, elles sont proches de la mélodie telle que la concevra la musique moderne.

Aussi est-il déjà fréquent que le thème principal détermine l'unité de tout le morceau. Tel qu'il apparaît au début, avec les réponses et les contre-sujets qui lui font cortège, il reparait au cours de la pièce, il en donne la conclusion. Non pas précisément comme au cours d'une composition à reprises nettement séparées les unes des autres: plutôt comme le sujet principal dans une sonate ou une symphonie classique. C'est un mode de construction inconnu aux musiciens du XVI<sup>e</sup> siècle. Chez eux, à chaque phrase du texte correspond ordinairement un thème développé suivant les ressources du contrepoint. Le morceau tout entier ne sera qu'une suite de deux, trois, quatre épisodes semblables, assurément reliés entre eux par la tonalité ou autrement, mais sans que l'un plutôt que l'autre affirme sa prépondérance. Aussi la composition ne saurait-elle rester cohérente qu'en demeurant en des bornes assez étroites. Tandis que plusieurs des motets de notre musicien ont pu prendre des proportions d'une ampleur jusqu' alors inconnue sans rien perdre de leur unité<sup>1</sup>).

On ne trouverait rien de pareil chez les autres Français du même temps: j'entends ceux que nous connaissons et qui tous se rattachent aux traditions musicales de la France du Nord avec Paris comme centre. Pour cette école, il existe en matière de contrepoint figuré, surtout pour la musique d'église, un corps de doctrine dont l'œuvre de Du Caurroy, tenue pour classique, paraît être l'expression déjà complète: car les disciples et successeurs immédiats du musicien de Henry IV n'y ont ajouté que bien peu de chose. Sans doute, l'écart de quarante années entre

1) Voyez le No. I du Supplément musical. Ce motet, *Vulnerasti cor meum*, n'est pas un des plus développés, ni un de ceux où le travail des imitations est partout le plus régulier et le plus complexe. Le thème principal qui s'accompagne de son propre renversement, y joue bien toutefois le rôle que j'indique ici et le morceau tout entier reste un bon exemple pour ce genre de style.

l'époque de Du Caurroy et celle de Bouzignac rend compte de différences, même considérables: de l'orientation si nettement moderne chez ce dernier, par exemple, du sens de la tonalité et de la modulation. Mais il ne suffit pas à expliquer la divergence fondamentale qui les sépare. Bouzignac, nous venons de le voir, tend à préciser la forme mélodique de ses thèmes, sans renoncer pour cela à aucun des artifices de contrepoint qui restent la raison d'être de son œuvre. Il se plaît à superposer et à faire mouvoir sans confusion un ensemble de phrases aussi nettement caractérisées que pourrait l'être la mélodie d'un air.

Du Caurroy a beaucoup moins respecté l'intégrité de la technique ancienne. Il rompt avec la régularité systématique du contrepoint fugué classique: il ne s'astreint que rarement à faire passer ses sujets à toutes les voix et ses thèmes, perpétuellement modifiés, ne sont ordinairement traités et développés que par un système d'imitations très libres. Cette simplification — seulement apparente d'ailleurs —, ce n'est pas au profit de la mélodie qu'il l'a tentée. Alors même que le dessin de ses divers contrepoints paraît le moins caractéristique, le sens expressif du thème isolé de l'ensemble serait bien trop vague pour déterminer la marche et la signification de la pièce. Mais dans cette polyphonie compacte, dont les éléments semblent si peu différenciés, un sentiment nouveau se fait jour. Chaque note y paraît moins conçue comme dépendant de celles qui la précèdent ou la suivent qu'en fonction des résonances harmoniques qu'elle détermine. Le musicien, dirait-on, a pressenti la valeur esthétique et émotionnelle des groupes sonores que la marche indifférente des parties fait naître et s'évanouir tour à tour: et c'est de cette recherche à demi-consciente de sonorités complexes, d'accords abstraits, considérés en soi pour leur charme propre ou l'imprévu de leurs rapports et de leurs oppositions, que résulte l'originalité la plus rare de son art<sup>1)</sup>.

1) Sans en démêler peut-être complètement les raisons, divers contemporains avaient très bien senti que l'art de Du Caurroy, de Clandin (en beaucoup d'endroits) et généralement de la plupart des Français n'avait presque rien de commun avec la manière de Roland de Lassus, le seul des grands polyphonistes classiques qui fut vraiment connu en France. Dans son *Traité de la musique théorique et pratique* [1646] le P. Farran marque parfaitement cette différence. Parlant des diverses «façons» de composer, il en reconnaît quatre: 1<sup>o</sup> le Style d'air 2<sup>o</sup> une musique approchant de l'air (nous ne dirons rien ici de ces deux manières dont il n'est point question) 3<sup>o</sup> Une musique «grave et devote en laquelle on mesle bien sonvent de l'industrie, accompagnée de fugues naturelles et non contraintes»; c'est celle d'Orlande, dit-il, et de Bournonville. Ce dernier par malheur nous est trop peu connu pour que nous puissions apprécier ce rapprochement. La 4<sup>e</sup> sorte est constituée par la musique de Claudin, Du Caurroy et quelques autres, «... msique grandement observée, toute pleine d'industrie et doctrine où l'on fuit ce qui est commun avec observation de cadences rompes pour chercher ce qui est de plus rare et de moins usité .... contrepoint observé qui ne plaist guères qu'aux Maistres qui jugent et goustent ce qui est d'artifice en la disposition et meslange d'accords bien observez et pressez».

Que les imitateurs de Du Caurroy aient saisi la portée profonde de cette transformation du style figuré ou simplement copié sans réflexion les modèles qu'il leur avait proposés, il n'en est pas moins certain que le système n'allait à rien moins qu'à rendre respectivement impénétrables le domaine de la composition savante et celui de la mélodie expressive. Celle-ci ne trouvait plus son emploi que dans le style d'air où le contrepoint travaillé cédait la place à des formes plus simples, qui trop souvent allaient devenir inconsistantes et quelconques. L'effort que l'œuvre de Bouzignac représente tendait au contraire à unir étroitement les deux genres. Augmenter l'intérêt mélodique des contrepoints n'était-ce pas, sans rien perdre des multiples ressources de l'écriture intriguée, lui transférer le pouvoir expressif du style d'air? Evolution qui continuait, en l'élargissant, la tradition de la grande polyphonie classique: au lieu qu'entre les mains des maîtres issus de l'école de Du Caurroy, elle risquait de se trouver sans défense contre les empiètements du goût nouveau, incapable de coopérer aux aspirations les plus légitimes de ceux qui ne voulaient voir dans la musique qu'un art de sentiment.

Que notre musicien, d'ailleurs, n'ait point visé si haut et qu'il n'ait fait que suivre là-dessus les habitudes de l'école inconnue à quoi il doit être rattaché, rien de plus vraisemblable. Le nombre de ses motets figurés n'est pas très considérable et son style ordinaire reste le plus souvent bien différent. Cependant ses chansons françaises<sup>1)</sup> témoignent des mêmes efforts pour concilier les exigences de l'expression mélodique avec l'indépendance des contrepoints et l'élégance des mouvements. Si peu nombreuses qu'elles soient, elles apportent une contribution précieuse à l'histoire de l'art de ce temps. Car nous ne possédons qu'assez peu de ces œuvres, analogues aux madrigaux italiens, telles qu'elles voisinent en ces recueils ordinairement nommés *Meslanges* avec des motets, des litanies et souvent aussi des pièces instrumentales.<sup>2)</sup>

1) Le recueil manuscrit de Tours en contient quatre en tout, dont trois en plusieurs parties: 1 A) *Heureux séjour de Parthénisse*, B) *Chère Philis*, à 4 voix; — 2 A) *Raisseau qui cours après toy-mesme*, B) *Raconte-luy*, C) *Las, je ne puis*, à 4 voix; — 3. *Quel espoir de guarir* à 4 voix. Celle-ci, fort longue se trouve aussi dans le ms. de Paris. — 4. A) *Que douce est la violence*, B) *Beaux yeux, les assurez guides*, à 5 voix. Ce sont ces deux dernières qui sont indiquées comme ayant obtenu le prix à quelque concours de musique.

2. Cette rareté relative des livres de *Meslanges* s'explique jusqu'à un certain point par la difficulté de l'exécution, réclamant un petit groupe de chanteurs excellents, habitués à concorder ensemble. Ces chansons à plusieurs voix, où chaque chanteur est seul à sa partie (une exécution chorale en ferait disparaître toute la délicatesse), sont la musique de chambre et de concert de l'époque. Comme les grands seigneurs seuls peuvent entretenir une petite compagnie de bons artistes et qu'il n'est pas probable que les simples amateurs pussent réussir en ce genre malaisé à bien rendre, ces œuvres ne s'adressaient qu'à très peu de personnes. Aussi les compositeurs se sont-ils ordinaire-

Bien que les livres de *Meslanges* de compositeurs français de la première moitié du siècle, ceux de Du Caurroy par exemple, d'Arthus Auxcousteaux, de Moulinié présentent bon nombre de pièces extrêmement intéressantes, ces chansons l'emportent peut-être par des qualités rares et exquises, aussi par certaines singularités qui ne se rencontrent point ailleurs. Les vers sur quoi elles sont composées, vers sans la moindre valeur poétique, ont tout de même permis au musicien de se montrer touchant et expressif en transformant en émotion discrète et sincère leur préciosité minaudière. Trop souvent, chez les autres maîtres du même temps, la recherche des formules contrapuntiques ignore la charme et la grâce. Comme le dit le judicieux Brossart à propos d'Auxcousteaux, ils n'ont ordinairement songé qu' à «faire de l'harmonie», sans beaucoup se soucier des paroles. Bouzignac, bien que la déclamation vraie le préoccupe fort peu, non plus que de la prosodie correcte (il faut attendre les premiers essais du drame lyrique pour voir les compositeurs penser à ces convenances qui nous paraissent si nécessaires), Bouzignac est toujours extrêmement soucieux de traduire par le caractère de ses mélodies ou de ses accords le sentiment dominant du morceau.<sup>1)</sup> Son écriture suggère en maints endroits des nuances expressives, des variations de mouvement qui, pour n'être pas marquées, s'imposent pourtant avec évidence. Enfin il pratique souvent des recherches de détail, s'attarde, à l'imitation des anciens madrigalistes, à rendre par les sons le contenu de certains mots, à tracer avec une naïveté laborieuse, des images qui veulent être pittoresques et précises. Voyons la troisième partie de la seconde chanson, de beaucoup la plus riche en tentatives de cette sorte:

Las! Je ne puis dire autre chose,  
Mes soupirs tranchent mon discours;  
Adieu! Ruissseau, reprends ton cours  
Qui non plus que moy se repose:  
Et si par mes regrets j'ai bien peu t'arrester  
Voilà des pleurs pour te haster!

ment contentés de garder en manuscrit leurs ouvrages de cette espèce et très peu de copies en ont été conservées. La facilité d'exécution fut au contraire pour beaucoup dans la vogue des airs à voix seule avec accompagnement en tablature de luth, ou à quatre voix dont une seule, celle qui récite la mélodie, est obligée: les autres étant suppléées par l'harmonie d'un instrument. De ceux-là, d'innombrables volumes furent imprimés et sont venus jusqu'à nous.

1) La première partie de la 1<sup>re</sup> Chanson, reproduite dans le supplément musical (No. II) donnera une idée exacte de la forme et du goût de ces compositions. Le thème mélodique du début semble bien y reparaître plusieurs fois, diversement modifié ou fragmenté suivant les paroles à quoi il s'applique. Il est intéressant de constater que la mélodie de cette chanson, modifiée et réduite à la forme de l'air, c'est-à-dire privée de tous ses développements contrapuntiques (mais très reconnaissable encore), se retrouve, mise à voix seule, dans les *Airs de différents Auteurs avec la tablature de Luth*, XI<sup>e</sup> lierre (1623), sans indication d'auteur.



Le début de la mélodie, à l'entrée de toutes les parties, a soin d'isoler par un intervalle étendu de sixte l'exclamation douloureuse par où commence le poème:



Entrecoupée de silences entre chaque mot sur le vers «mes soupirs tranchent mon discours», la phrase qui suit semble interrompue par l'excès de la douleur et après un mélancolique repos sur «Adieu!» elle repart en vocalises rapides pour figurer le cours du ruisseau à qui l'amant désolé fait entendre ses plaintes:

C. A-dieu! Ruis - - - seau re - prends  
A. T. A-dieu! Ruis - seau re -  
B. Ruis - seau re - prends

reprends ton cours- - etc.  
prends ton cours- - etc.  
- - ton cours - - etc.

Elle ne manque pas à s'étendre en une longue tenue stagnante sur les mots «J'ay bien pu l'arrester»; et pour terminer, le musicien s'efforce à la notation la plus exacte du bruit des sanglots, représentés par cette figure singulière:

C. des pleurs, des pleurs des pleurs des pleurs

A. des pleurs

T. des pleurs

B. des pleurs des pleurs des pleurs des pleurs

pleurs pour te has - ter!

pour te has - ter!

On rencontrerait de tels passages en toutes ces chansons et bien des motets n'en sont pas exempts.<sup>1)</sup> L'usage de ces formules était d'ailleurs traditionnel, puisque c'est ainsi que les maîtres de la polyphonie s'étaient ordinairement efforcés de transposer en leur musique la signification du texte sur quoi ils travaillaient. Roland de Lassus en particulier abonde en recherches de cet ordre et les théoriciens ne manquent pas à s'autoriser de son exemple. Le jésuite Wolfgang Schoensleder [Volupius], qui a discoursu abondamment sur ce côté de l'art de la composition, in-

1) Par exemple dans un motet à cinq voix «*Heu! suspiro antequam comedam*» (MS. n° 106), Bouzignac isole pareillement l'exclamation initiale et coupe le mot «*suspiro*» par des silences. Le mot est rendu par deux petites figures mélodiques répétées à distance de tierce.

Heu! Sus - pi - - - ro

Dans un autre (n° 70), il divise encore un mot par un silence, non plus cette fois par intention figurative, mais en vertu d'un véritable jeu de mot musical: «*En corpus lances per ... foratum ...*»

voque volontiers son autorité<sup>1)</sup>; et son témoignage reste d'un grand poids, puisque lui-même avait fait partie de la Chapelle de Munich au temps de Lassus et de ses fils. Mais, quelque familières que fussent les œuvres de Lassus aux compositeurs français des premières années du XVII<sup>e</sup> siècle, ils n'en avaient pas moins renoncé presque entièrement à ces essais de traduction verbale. On aurait peine à trouver chez eux les vocalises plastiques et pittoresques, les combinaisons plus ingénieuses que solides d'éléments musicaux en vue de suggérer une image précise, auxquelles les Italiens et les Allemands leurs contemporains, Schütz par exemple, ne se lassent pas de recourir, aussi bien dans la composition figurée que dans le style monodique de la basse continue. Il n'est pas indifférent de voir Bouzignac s'écarter sur ce point de la règle commune de notre art.

Ces effets ne peuvent guère offrir, chez lui comme ailleurs, qu'un intérêt de curiosité. Il n'y a pas lieu de louer davantage son ingéniosité alors qu'il a cru devoir, dans la seconde partie de la chanson que nous venons d'examiner, introduire au milieu du chant quelques mots parlés: tentative extra-musicale de résultat plus singulier qu'agréable<sup>2)</sup>. Mais il emploie avec une égale facilité des procédés plus admissibles au regard des habitudes de la musique moderne. Je ne veux point parler des artifices de contrepoint dont il use avec une habileté remarquable: surtout dans les deux dernières chansons, pièces de concours où il était assez naturel de faire preuve de science. La troisième en particulier renferme un passage où le sujet, exposé en notes longues, s'accompagne curieusement de la même figure mélodique, en valeurs diminuées aux diverses parties. C'est une combinaison extrêmement rare à cette époque, au moins en dehors de la musique instrumentale. Malgré tout, ces témoignages d'une habileté de main heureusement assez grande pour ne contrarier jamais l'heureuse simplicité d'une mélodie touchante et naturelle valent moins à nos yeux que la richesse des harmonies qui naissent

1) *Architectonice Musicae universalis ... Autore [Volupio Decoro Musagete] Ingolstadt, 1631*. — C'est un manuel de composition pratique fort utile pour nous apprendre la conception que l'on se faisait alors du pouvoir et des ressources de l'art. L'auteur y place la fin de la musique dans ces deux effets: «in motibus animi ciendis vel actionibus imitandis». L'artiste peut, croit-il, évoquer par les sons les idées de mouvement, de direction, de lieu, de nombre, de rapidité, de répétition, etc. ...; il doit représenter en ses chants le ciel, l'enfer, les abîmes, les montagnes, la lumière, les ténèbres, la flamme, l'enfance l'adolescence, la vieillesse ... etc. Des exemples nombreux sont cités pour légitimer ces ambitions.

2)  
 Raconte-luy comme Sylvie  
 Qui seule gouvernoit mon sort  
 A reçu le coup de la mort ...

Sur les trois derniers mots «de la mort», il n'y a pas de musique écrite et le texte porte en note: «Il faut parler». Une sorte de trille noté en doubles croches souligne «si l'adjectif «seule». Je n'en démêle pas l'intention.

naturellement de l'enlacement des diverses parties. Sans avoir précisément nulle part employé d'autres accords que ceux dont l'usage était acquis de son temps, il sait tirer de leurs différents aspects des contrastes aussi heureux qu'originaux. Et quand il cherche en dehors de la succession établie des intervalles, en ces séries chromatiques qui lui sont familières pour la traduction de certaines émotions particulièrement pathétiques, à se frayer une voie inusitée vers de nouvelles relations, il arrive sans effort à des sonorités d'apparence toute moderne. Tel ce passage, emprunté à la seconde partie de la première des chansons, et dont les enchainements d'accords ne sont pas sans surprendre à cette date :

Par-don - ne-moy si je me plains, si

C. si je me plains — si je me plains, me plains

T. pardonne-moy si je me plains

B. je me plains, me plains de vos beaux yeux

si je me plains de vos beaux yeux

si je me plains de vos beaux yeux

me plains de vos beaux yeux

\* \* \*

Pousser trop avant l'analyse de ces particularités serait assez inutile puisque nous devons les retrouver en beaucoup des œuvres qui restent à examiner. A part ces quelques chansons, le recueil est entièrement composé d'œuvres écrites pour l'église: c'est donc en celles-ci qu'il est convenable de rechercher l'originalité de l'auteur.

Il est de ces compositions qui ne nous retiendront pas longtemps. Ce sera assez de les mentionner au passage, ne serait-ce que pour prouver que Bouzignac s'était exercé en tous les genres. Telles sont certaines pièces de grandes dimensions: la suite des *Psalmi Vesperarum* à sept voix par exemple, où bien un *Te Deum* à huit, les uns et les autres à

deux chœurs. Le style en est celui qui vers 1610 avait été mis à la mode par Nicolas Formé, le successeur de Du Caurroy à la Chapelle royale<sup>1</sup>). L'intérêt principal y résulte des oppositions de sonorité entre le grand et le petit chœur: celui-ci composé de solistes à chaque partie, celui-là comprenant la masse entière des voix. De là résultent certains effets qui ne manquent pas de grandeur. C'est de la musique décorative, bien faite pour rehausser la solennité d'imposantes cérémonies officielles. Mais la monotonie de l'écriture de chaque chœur en particulier, d'où toute combinaison contrapuntique complexe est à peu près exclue, fatigue assez vite. Nous n'avons pas les mêmes raisons que les contemporains pour nous plaire à ces suites d'accords bien définis, contrastant pour eux d'éclatante façon avec la polyphonie tant soit peu massive et le contrepoint observé qu'ils avaient accoutumé d'entendre. Malgré les passages ornés à deux ou trois voix dont Bouzignac se montre prodigue quand le petit chœur des solistes récite seul, son écriture reste plus uniforme encore dans les ensembles que celle du vieux maître. C'est le pur «style d'air», dont la mélodie fait tout le charme. Mais les paroles, qui ne lui conviennent guère, y contrarient singulièrement son essor. Il ne demeure plus que des accords: et toute dissonance ne provenant alors que des retards de parties indépendantes en mouvement, leur diversité s'en trouve fâcheusement réduite<sup>2</sup>).

Si le même défaut se retrouve en quelques autres morceaux écrits pour un seul chœur, le plus grand nombre des motets, bien que techniquement toujours très simples, offre plus de variété. Leur style représenterait

1) Nicolas Formé (1567—1633), Parisien, chanteur de la Sainte Chapelle de Paris, puis de la Chapelle royale (vers 1593) où il chantait, paraît-il, la haute-contre «avec une justesse admirable», maître de la Chapelle en 1609 à la mort de Du Caurroy, abbé de Reclus au diocèse de Troyes en 1625, chanoine de la Sainte Chapelle en 1626, a joué en son temps de la réputation la plus éclatante. Ses œuvres eurent, à la cour et à la ville, une réputation extraordinaire à quoi contribua sans doute beaucoup la nouveauté de la forme. Ses motets à deux chœurs peuvent être considérés comme le type d'où sont dérivés tons les grandes compositions françaises d'église pour soli et chœurs. Il ne subsiste de lui qu'un recueil de *Magnificat* à 4 voix dans les huit tons de l'Eglise (Bibl. Nation. *Mss. franç.* 1870) et une *Messe* à deux chœurs, imprimée en parties séparées chez Ballard l'année même de sa mort (Bibl. Ste Geneviève). Une antre à 4 voix qui aurait été aussi imprimée paraît aujourd'hui perdue. J'ai publié moi-même sur cet artiste et son œuvre deux notices dans la *Revue Musicale* (1<sup>er</sup> août 1903, 1<sup>er</sup> juin 1904).

2) A ce même genre de composition peut aussi se rapporter la grande *Messe* à 7 voix (Ms. f<sup>o</sup> 82). Cependant certains morceaux, le 1<sup>er</sup> *Ayrie* par exemple, quelques épisodes du *Credo*, sont d'une bonne écriture polyphonique et même partent ailleurs, les diverses parties gardent assez d'indépendance pour animer et diversifier un peu la trame harmonique. L'autre *Messe*, à 5 voix celle-là (f<sup>o</sup> 98) moins développée, est beaucoup plus figurée. Plusieurs morceaux y sont écrits sur un même thème, exposé au *Christe* pour la première fois.

bien cette musique «legère et gaye approchant de l'air où se baille la mesure réglée commune, où les parties vont le plus souvent ensemble de mesme pied sur un mesme sujet bien qu'on y puisse mesler quelque peu d'industrie.» Le P. Parran, rédigeant cette définition vers 1640, ajoutait que ce genre, encore en vogue, ne l'était déjà plus autant que plusieurs années auparavant. Cette forme assez pauvre en soi, Bouzignac a su la renouveler entièrement par les applications qu'il en a faites, sachant la tirer du domaine de la musique pure pour y trouver les éléments d'un style dramatique au moins rudimentaire. Ces ambitions, ces tentatives dont nul autre exemple ne nous est connu, voilà ce qui doit lui assurer une place à part. Etudions-les donc avec quelque détail.

Il serait injuste de ne pas reconnaître d'abord la part revenant aux collaborateurs inconnus qui composèrent ces proses latines. Si mince que soit leur mérite, il est réel. Employer pour de telles compositions les paroles liturgiques, c'était impossible: tout au plus pouvait-on s'en servir en les paraphrasant de telle sorte qu'il ne subsistât presque rien du texte consacré. Il n'est pas inadmissible que le musicien se soit chargé lui-même de ce travail: un latiniste même très-médiocre en aurait été capable. Mais comment croire qu'un simple maître de chapelle eût eu l'autorité nécessaire pour imposer des formes musicales aussi inusitées que celles-là, s'il n'eût été d'avance assuré de l'agrément du clergé des églises où ses motets devaient être chantés? Sans doute l'idée première de ces petites scènes dramatisées doit appartenir à quelque ecclésiastique humaniste et versé dans la musique: le compositeur n'aurait eu qu'à en donner la réalisation pratique.

Au surplus, ces motets procèdent du même esprit que d'autres œuvres littéraires du temps dont certaines congrégations religieuses et savantes ont créé les formules. Ils attestent le même idéal que les tragédies latines, les ballets allégoriques, les divertissements de toute sorte qui, vers le même temps, attirent la société élégante aux fêtes des maisons d'éducation dirigées par les Jésuites. Comme eux, ils témoignent d'une recherche d'édification immédiate qui ne craint point d'emprunter à l'art profane ce qu'il a de plus séduisant: ils ont le souci de parler à l'imagination et aux sens la langue qui leur plaît davantage et de lutter contre les tentations du siècle avec leurs propres armes. N'oublions pas que les Jésuites, sans souci de l'ombrageuse susceptibilité de nombreux fidèles, ont ouvert les premiers leurs églises aux chanteurs de l'Opéra naissant.<sup>1)</sup>

1) Un factum de Cambert plaidant avec ses directeurs (Archives de la Comédie française) prouve que dès le mois de janvier 1672, les Jésuites de la Maison Professe, rue Saint-Antoine, avaient conclu avec le marquis de Sourdéac un arrangement pour que ses artistes, chanteurs et instrumentistes, exécutassent régulièrement à certains jours des compositions religieuses en leur église.

Puisqu'il paraît assez probable que Bouzignac ait quelque temps demeuré au service de ces religieux — et même quand cela ne serait point — il est à penser que leur influence a pu lui suggérer la première idée de ces essais.

Il n'est pas jusqu'à la langue de ces élucubrations qui ne tende à confirmer l'hypothèse. Ses grâces pédantesques sentent leur régent de collège. Ces amplifications où une idée, une image est longuement ressassée, ces élégances froides, ces lieux communs rebattus cent fois, tout cela est bien tiré de l'arsenal de la rhétorique artificielle que les Jésuites enseignent à leurs élèves. En tout ce fatras éclatent par instants des traits d'un mauvais goût qui déconcerte. Les pires jeux de mots n'arrêtent pas le poète(!): «*Omnia flumina intrant in mare, omnia flumina gratiarum intrant in Mariam*», écrit-il quelque part. Et qu'il se montre bien compatriote et admirateur de du Bartas, alors qu'il s'amuse à imiter, par la répétition d'un impératif ingénieusement complice, le souffle des vents sur les fleurs du jardin mystique de Marie! «*Surge aquilo, veni Auster: fla, fla, fla, fla in hortum Mariæ!*»

Au travers de ces niaiseries puériles apparaît un curieux souci de tout dramatiser, de tout mettre en conversations pour mieux dire. Presque jamais de commentaire impersonnel, là même où il serait le mieux à sa place: réflexions, moralités ressortant du texte paraphrasé, tout prend volontiers forme de dialogue. Et si par fortune il y a moyen d'introduire en scène un personnage réel, l'auteur ne manque point à profiter de l'occasion. Ces dialogues à tout propos — et même hors de propos — n'ont, à coup sûr, rien de très intéressant. Nulle variété, nulle vérité ne résulte de leur progression qui s'en va par demandes et réponses, témoignant assez de l'imagination indigente de qui en disposa les alternances trop faciles à prévoir. Malgré tout, la nouveauté de ce parti-pris permit au musicien qui eut à donner la vie à ces propos incolores de créer une foule de combinaisons inédites et de prendre conscience de ce que l'art des sons pouvait gagner à la représentation directe de la vie.

Donnerons-nous le plan d'une de ces œuvres? Voici, par exemple, un motet à la Vierge (Ms. f<sup>o</sup> 54) à cinq voix. Tout le chœur, faisant l'office de l'*Historicus* des *Histoires* carissimiennes, entonne le début: «*Ecce Aurora, surgite filii, sol citò veniet.*» Aussitôt le dialogue s'établit: le *Cantus*, l'*Altus*, le *Bassus* interrogent: le *Superius* et le *Tenor* répondent. «*Quæ est ista? — Est virgo Maria. — Quomodo progreditur? — Velut Aurora. — Quomodo est pulchra? — Est pulchra ut Luna. — Quomodo est electa? — Est electa ut Sol.*» Reprise du chœur initial et second développement parallèle à celui-ci; puis apparaît un personnage nouveau, la Vierge elle-même. La scène va se poursuivre entre elle et le chœur. «*O facies plena gratiarum*, disent toutes les voix, *quo vadis?*»

Un *Superius* seul, sans accompagnement d'aucune sorte, figurant monodiquement la voix de la Vierge: «In cœlum. — Filia Sion tota formosa, quo vadis? — Vado ad filium. — Ha miseri, miseri! — Quid plangis, o fili? — Amisimus solatium. — Non, ero mente vobiscum . . . &c.

Si le chœur converse entre soi par la voix de deux demi-chœurs de deux ou trois voix — tous ces motets sont à cinq, quelquefois à six — il est aussi très fréquent qu' une seule voix, comme ici, s'oppose à l'ensemble des autres. Surtout alors qu'un dialogue s'établit entre un personnage déterminé et un groupe animé d'un sentiment unique<sup>1</sup>). Ainsi dans un motet pour la Noël, pièce d'un sentiment populaire charmant, l'Ange Gabriel s'en vient annoncer aux bergers la venue du Sauveur, en une suite monodique assez longue qu' interrompent seulement les brèves exclamations du chœur, figurant ici les bergers. «Gloria! Gloria! Gabriel ego sum! — Quis est, quis est? — Annuncio vobis . . . — Quid est hoc? — . . . Gaudium magnum. — Quale? — Natus est vobis . . . — Quis? — . . . Salvator . . . — Ubi? — . . . Bethlehem Judææ. — Noe, noe, noe! Cantate Domino canticum novum! . . . »<sup>2</sup>).

Ailleurs, ce sera Pilate, représenté par une basse-taille, qui proférera les interrogations du récit des Evangiles (f° 107): «Ecce Homo! . . . Regem vestrum crucifigam? . . . Quid enim mali fecit? . . . Ecce Rex vester! . . . » Tandis que les clameurs furieuses de la populace éclatent dans les imprécations syllabiques du chœur tout entier: «Tolle, tolle,

1) Le manuscrit n'indique pas si de tels passages étaient exécutés par plusieurs chanteurs à l'énisson comme le sont les diverses parties d'un chœur ordinaire, ou bien en *solo* proprement dit. Il n'en paraît pas moins certain qu'ils n'ont pu l'être que par une voix unique. Outre que cette combinaison ne pouvait qu' accentuer le contraste d'où résultait une grande part de l'effet, il y aurait eu autrement des difficultés d'exécution réelles, surtout au point de vue de l'expression et du mouvement. Au surplus, bien que les chœurs des chapelles ne fussent pas fort considérables et que très souvent sinon toujours des motets même polyphoniques aient été chantés avec une ou deux voix à chaque partie, nous venons de voir que toute une classe d'œuvres de ce temps tire les effets les plus saillants de l'opposition de l'exécution collective du grand chœur avec les sonorités réduites et plus finement nuancées d'un groupe de solistes. Comment croire qu'on n'ait pas appliqué cette disposition là où un intérêt dramatique la rendait la plus naturelle et la plus nécessaire?

2) (Manuscrit de Tours f° 79). Dans la seconde partie (ibid. f° 116) les rôles sont renversés: les bergers interrogent et l'Ange répond, mais le procédé reste le même. La conclusion renferme des acclamations en l'honneur du roi Louis XIII: «Noe, noe, triumphe pro aurora ejus et pro Lodovico nostro, Noe, noe!» Le recueil contient un autre motet, à six voix, sur le même sujet et presque sur les mêmes paroles (f° 56). Il est construit en partie comme le premier, dont il reproduit certains effets et quelques passages. Mais il est précédé d'une longue introduction, récit d'exposition dit par le chœur en style figuré. Voyez au Supplément musical (No. VI). Ce dernier motet et la première partie du précédent se retrouvent dans le manuscrit de Paris ff° 125 v° et 93.



crucifige eum! . . . . Non habemus regem nisi Cæsarem! . . . . Tolle tolle! . . . .» C'est une scène puissante, un peu écourtée peut-être, d'une vérité saisissante quand même.

La mélodie que chante Pilate n'offre déjà plus les contours mélodiques ordinaires aux airs. Ce n'est pas encore un récitatif cependant, et cette sorte de déclamation se réclamerait plutôt de ces plains-chants alternés où l'officiant à l'autel se partage, avec ses acolytes, le récit de la Passion. Mieux encore ce caractère particulier s'affirme en une autre scène du même genre et d'une beauté bien supérieure: plus développée aussi et peut-être tableau détaché d'un ensemble perdu. On lira cette remarquable page au Supplément musical (n<sup>o</sup> III). Outre sa grande valeur d'expression, elle est curieuse par la manière dont le musicien a traité les voix du chœur. Tandis que le premier ténor, représentant ici le Christ garde presque partout sa personnalité dans la trame harmonique et qu'il déclame un récitatif véritable — comment appeler autrement ces phrases nobles et pathétiques d'une vérité d'accent si touchante? —, le chœur, écrit sans paroles précises, l'accompagne en larges tenues de forme purement instrumentale. C'est un procédé singulier dont il n'y a pas d'autre exemple.

La voix du Christ vient-elle à cesser de se faire entendre? Le groupe de toutes les voix figure alors le chœur des disciples, celui des juifs, ou prend le rôle de récitant. C'est un dessus seul, sans accompagnement, qui dira le salut perfide du traître Judas «Ave, Rabbi», et pour la conclusion, toutes les voix s'uniront sur les derniers mots de Jésus: «Si ergo me queritis, sinite eos abire»<sup>1)</sup>.

L'accompagnement des voix, réduit à de simples accords sans mouvement et sans paroles, n'empêche donc pas le récitatif du Christ de demeurer un véritable solo. En effet, l'emploi d'une voix isolée plaisait singulièrement à notre musicien: à ce point qu'il a usé quelquefois de ce procédé en des compositions figurées, sans nulle intention représentative<sup>2)</sup>. Aussi, dans le dialogue de ses motets, rencontre-t-on fréquemment des phrases monodiques étendues. Une scène de l'Annonciation à cinq voix en est un exemple. Le *Superius* y représente l'Ange. Il chante assez longuement seul et le chœur, après avoir fait d'abord l'office de

1) On remarquera aussi la réunion de toutes les voix sur les paroles: «Ecce qui me tradit prope est. » Il y a là sans doute l'intention de souligner une phrase importante. Cependant la traduction mélodique en est fort simple. Peut-être le musicien a-t-il voulu seulement se ménager le moyen de faire ressortir ce qui précède; — le grand récit du Christ sur les tenues du chœur —, et ce qui suit; — la phrase de Judas dite par le seul soprano.

2) Par exemple dans la *Lamentation de Jérémie* à trois voix du Ms. de Paris. Chaque voix, à son tour, y récité des phrases déclamées d'une certaine longueur, seule et sans l'accompagnement des autres. C'est une sorte de récitatif expressif conservant assez des caractères du plain-chant. Les passages à deux parties y sont aussi fréquents.

*l'Historicus* des Histoires sacrées récitatives, se chargera incidemment de l'unique réplique du rôle de la Vierge (n° IV du Supplément).

L'emploi de la monodie ainsi entendue paraît très naturel quand il y a lieu de distinguer un personnage du groupe avec qui il converse. Cet emploi, le plus fréquent, n'est pas le seul et il se trouvera qu'une voix, tout en conservant sa personnalité dans la trame harmonique, ne figure cependant aucun être réel. Le musicien s'en sert à l'occasion pour mettre en valeur un détail, fût-il simplement pittoresque. Dans un gracieux motet pour l'Épiphanie (n° V), la figure mélodique du soprano, répétée avec une persistance symbolique, «*Stella refulget!*», tantôt au-dessus des exclamations de la foule, tantôt se superposant au récit des trois Rois Mages, n'est-ce point une naïve représentation de l'étoile qui du fond de l'Orient a guidé leur marche et dont le scintillement mystique plane sur toute la scène, comme ces quelques notes éclairent de leurs sonorités cristallines les harmonies du chœur?

On conçoit aisément le même procédé étendu au dialogue de deux acteurs de la scène, chacun étant figuré par une voix différente entendue seule. Il y a en effet quelques duos ainsi traités, mais rares et d'étendue médiocre<sup>1)</sup>. Car la pauvreté de cette combinaison n'eût guère permis d'en

1) A la fin d'un motet pour l'Assomption par exemple, *Eccē Maria exolat in coelum* (fo 53 vo). Le *Superius* du chœur représentant un des fidèles, et la Vierge assez singulièrement figurée par une haute-contre y esquissent un court dialogue:

Superius.   
O vir - go Christam pla - ca pro no - bis o - ra

Altus.   
O fi - li! Pla - ca - bo O -

  
pe - stem fu - - ga Re - gem ser - va

  
ra - bo Fu - ga - - bo Ser - va -

  
va - le vir - go! etc. le chœur entier.

  
- bo Va - le fi - li! etc.

prolonger l'effet. Dans les scènes qui comportent, outre le chœur, deux ou plusieurs personnages, il est ordinaire que chacun se traduise par deux ou trois voix réunies, quelquefois quatre. Rarement l'un des deux réunira-t-il le chœur tout entier, si ce n'est au début ou à la conclusion des pièces, ou pour souligner accidentellement quelque passage plus significatif.

Quand aux raisons ayant déterminé le compositeur à choisir telles ou telles voix pour les affecter à un rôle plutôt qu'à un autre, elles ont l'air tout à fait étrangères à ce que nous appellerions les convenances dramatiques. Il semble n'avoir visé que la facilité de réaliser une bonne harmonie ou l'agrément d'une certaine variété. Par exemple, un musicien moderne écrivant dans ce style, s'il avait à faire dialoguer le Christ et la Vierge, ne manquerait pas d'affecter les voix graves à l'un, les voix aiguës à l'autre. Ici, rien de pareil. Le *Cantus*, l'*Altus* le *Bassus* seront attribués à Jésus: la Vierge anra le *Superius* et le *Ténor*. Dans un motet à six voix, la haute-contre et la première basse seront pour la Vierge, un quatuor (*Superius*, *Cantus*, *Tenor* et *Bassus secundus*) pour le Christ. Nous avions vu déjà une réplique de Marie exposée par les mêmes voix. Ailleurs, la Sulamite parlera par la voix du *Superius* et du *Cantus* unis: les filles de Jérusalem lui répondront de même, avec tout le chœur aussi, ou bien la haute-contre et le ténor à deux parties. On voit clairement par ces dispositions, illogiques en apparence, combien cette musique est encore éloignée de vouloir créer l'illusion parfaite de la scène. Visiblement, les voix ne sont pour notre compositeur que des éléments sonores qu'il dispose à son gré, ainsi qu'un artiste de nos jours le fait des instruments de son orchestre. Vers le temps où Bouzignac écrivait ses motets, Doni (*Trattato della Musica scenica*, II) prodiguait de judicieux conseils touchant les rapports à établir entre tel personnage et tel genre de voix. Nous voilà ici bien loin de cette exactitude minutieuse.

Puisque la convention du genre fait de ces petits ensembles à deux ou trois voix la représentation d'un être réel, ils devront se conformer du moins aux conditions fondamentales de tout drame, si réduit qu'on le veuille supposer. Tout dialogue vise à l'imitation directe de la réalité et lorsque deux acteurs conversent, la raison n'admettrait pas, tant que dure ce colloque, qu'il y fut introduit rien d'étranger ni d'irrational. Aussi dans nos motets, ces petites scènes dramatisées ne comportent-elles ni répétition, ni développement parasite; la musique y est toujours disposée de telle sorte qu'elle ne gêne point l'intelligence des paroles. Si le chœur entier, voire même un simple quatuor, parle, le style adopté gardera la simplicité harmonique de l'air, le contrepoint note contre note des faubourds. N'y a-t-il que deux ou trois voix? Le musicien se permet de varier un peu la trame de ses consonnances. Quelques réponses, quelques retards, des imitations même, augmentent l'intérêt musical tout en

renforçant l'intensité expressive des passages les plus pathétiques. Mais ces artifices sont employés avec beaucoup de discrétion et une extrême attention à ne jamais superposer des paroles différentes que l'auditeur ne saurait clairement percevoir.

Un exemple tiré d'un des plus longs motets du recueil, à six voix <sup>1)</sup>, montrera la manière dont ces dialogues s'établissent d'ordinaire. La pièce commence par une introduction développée du chœur commentant à part soi le divin drame du Calvaire: «En flamma divini amoris! Jesu, quis te vulneravit? Quis te crudeliter caedit? ... Hei mihi! Deficit anima mea: moreris, moreris, Jesu, propter iniquos!» Les six voix y sont combinées diversement en écriture tantôt figurée, tantôt syllabique. Puis la scène change. La Vierge paraît au pied de la croix, et le dialogue touchant du Fils et de la mère, deux fois interrompu par un court passage épisodique en *tutti* sous forme d'exhortation pieuse, «Jungamus flammis flammis et ignes ignibus», s'achève par une dernière plainte de Marie, suivie pour conclure d'une reprise de la première phrase en chœur du motet.

Voici la partie dialoguée, abstraction faite du passage choral qui l'interrompt:

Superius.  
Cantus.

Altus.  
Tenor.

Bassus 1<sup>us</sup>  
Bassus 2<sup>us</sup>

Ha! mo-re-ris, mo-re-ris, fi-li-

Ma-ter mo-ri-or mo-ri-or mo-ri-or pro fi-li-is.

Ma-ter mo-ri-or pro fi-li-is.

Ma-ter mo-ri-or pro fi-li-is.

1) (Manuscrit n° 80 v°). La même pièce se retrouve dans le recueil de Paris (n° 89).

A-mor est me-di-ci-na do-

Quo-mo-do vul-ne-ra-tus?—A-mor est me-di-ci-na do.

Quomodo vul-ne-ra-tus?—Amor est me-di-ci-na do-

lo - ris!

lo - ris!

lo - ris!

Ha! mo-re-ris Je-

Ha! mo-re-ris, mo-re-ris Je-

Quid plangis, Ma-ter? — Ha! Mo-re-ris,

su! — Quid plan-gis, Ma-ter? — Ha! Mo-re-

su! — Quid plangis, Ma-ter? — Ha! Mo-re-ris, Ha! mo-re-

mo-re-ris fi-li! — Ma-ter, ces-sa la-chri-ma-ri.  
 ris fi-li! — Ma-ter, ces-sa la-chri-ma-ri.  
 ris fi-li! — Ma-ter, ces-sa la-chri-ma-ri.<sup>1)</sup>

S'étendre plus longuement sur la technique de ces œuvres serait inutile. L'examen rapide que nous venons d'en faire aura fait concevoir quelles ressources et quelle variété comportait l'emploi de formes si diverses. Est-il besoin de dire que presque tous les motets tant soit peu développés admettent tour à tour l'écriture figurée (pour les récits ou commentaires impersonnels), le style d'air, la monodie ou les contrepoints alternés à deux ou trois parties (pour les dialogues)<sup>2)</sup>. La lecture de quelques-unes de ces pièces, en faisant voir avec quel art et quel goût Bouzignac sait user de toutes ces combinaisons, montrera aussi le parti qu'il a en tiré pour l'expression des sentiments. La grâce touchante et la sincérité d'accent rendent beaucoup d'entre elles dignes de retenir encore longuement notre attention. Mais n'eussent-elles rien pour plaire, elles n'en intéresseraient pas moins l'historien par les tendances nouvelles qu'elles révèlent dans l'art français de ce temps. Car elles suffiraient à prouver combien le souci de l'expression précise et la recherche de la vérité dramatique avaient hanté de bonne heure l'esprit de certains maîtres, alors que, en dehors de toute musique récitative, ils s'efforçaient d'appropriier à leurs fins les procédés courants, quelque insuffisants qu'ils fussent à réaliser parfaitement leur rêve.

\* \* \*

Le mérite d'une création aussi originale que cette ébauche d'oratorio polyphonique doit-il tout entier revenir à Bouzignac, aidé de l'obscur latiniste qui lui fournit le texte de ces motets: ou l'un et l'autre n'ont-ils

1) On remarquera les deux quintes de suite à l'avant-dernière mesure, entre l'alto et le ténor. C'est une licence assez rare chez notre auteur, mais très bien tolérée de son temps dans la pratique des écoles italienne et française.

2) Le No VI du Supplément musical sera un bon exemple de cette diversité de style en une même pièce, spécialement pour ce qui concerne l'emploi du contrepoint figuré.

fait que reprendre à leur compte certains essais antérieurement tentés hors de nos frontières? Question intéressante dont la solution n'est guère aisée. Toutefois c'est assez d'avoir parcouru quelques-unes de ces compositions pour demeurer frappé des rapports de forme qu'elles présentent avec les comédies madrigalesques, telles qu'Orazio Vecchi, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les avait réalisées<sup>1)</sup>.

Ce n'est pas qu'il n'y ait loin des scènes tendres, bouffonnes ou galantes de l'*Amfiparnaso* à ces morceaux relativement courts, composés pour l'église sur des sujets édifiants, en dépit des perpétuelles allégories d'un symbolisme assez puéril. D'un côté, une action comique et qui procède par scènes développées, bien traitées, très vivantes. De l'autre, de pieux récits entremêlés de dialogues à peine esquissés, dont les régulières alternances ne sauraient donner de la réalité qu'un image froide et décolorée.

Rien de plus exact. Mais ces dissemblances dérivent du but que ces œuvres se proposent et des sujets choisis en conséquence. La réalisation littéraire, en l'un et l'autre cas, semble n'avoir rien de commun. Sans doute: il n'empêche que, musicalement, l'esthétique procède de conventions identiques tandis que les procédés employés demeurent tout à fait pareils à quelques détails près.

Les conditions d'exécution sont aussi du même genre. Vecchi n'a pas prétendu écrire des comédies destinées à être véritablement représentées. Le spectacle auquel il convie ses auditeurs n'est point fait pour les yeux:

Ma voi sappiat' intanto  
 Che questo di cui parlo  
 Spettacolo, si mira con la mente  
 Dov' entra per l'orecchie e non per gl'occhi.  
 Però silentio fatte:  
 E'n vece di veder, hor' ascoltate!<sup>2)</sup>

Cette action dramatique ne veut donc rien emprunter aux arts du théâtre. Elle ignore la mise en scène, le décor et les mille ressources du jeu des acteurs sur quoi les Florentins insisteront si fort. Avant chaque scène seulement, quelques vers (déclamés, non chantés, par un

1) On trouvera l'indication bibliographique des ouvrages les plus utiles à la connaissance de Vecchi et de son œuvre dans l'*Histoire de l'Opéra en Europe* de M. Romain Rolland (Paris 1895) en même temps qu'une étude extrêmement pénétrante de ce que ces compositions offrent de singulier et de caractéristique. L'*Amfiparnaso* vient d'être réédité dans le Tome V de l'*Arte musicale in Italia* (Ricordi éditeur). Le même volume renferme encore deux pièces du même genre, *I fidi amanti* de Torelli et la *Pazzia senile* de Banchieri.

2) *Amfiparnaso*, Prologue (chanté).

récitant) instruiront l'assistance des circonstances les plus indispensables à l'intelligence de ce qui suivra. En somme nous retrouvons là les conventions de l'oratorio d'église ou du motet dramatisé. Les deux genres exigent de l'auditeur les mêmes efforts d'imagination. Dans l'un et l'autre cas, la musique doit suffire seule à créer l'illusion.

Vecchi, on le sait, confie aux cinq voix de son chœur le soin de figurer le personnage, s'il s'agit d'un monologue. Dans les scènes dialoguées, deux groupes (de trois voix en général) figurent chaque protagoniste, une voix en ce cas étant commune aux deux groupes. Il n'y a guère de scène à trois personnages ou plus. En ce cas, deux seulement prenant part à la conversation simultanément, la même disposition peut servir.

Les monologues mis à part, l'écriture vocale est très peu figurée et s'il s'agissait d'une œuvre française, presque partout nous dirions qu'elle est écrite en « style d'air »<sup>1)</sup>. En somme Bouzignac ne compose pas autrement. La seule différence (en dehors bien entendu de celles qui résultent de l'originalité mélodique, harmonique et rythmique de chaque musicien) c'est que Vecchi ne fait aucun usage de la monodie si chère au maître français, ni du contrepoint à deux voix dans le dialogue de deux groupes vocaux. Ses accords, toujours plus nourris, ne comportent jamais moins de trois parties effectives. Quant à ce qui regarde l'appropriation rationnelle des voix aux personnages, pas plus que Bouzignac il n'en a grand souci. Isabella est-elle en scène avec Lucio, Cardone ou Frulla? Il paraît bien que les voix aiguës du chœur lui soient réservées, les autres étant attribuées à son interlocuteur. Mais cela n'est pas constant et partout ailleurs il serait impossible de relever aucune préoccupation analogue. Les exigences du genre ne permettaient guère qu'il en fut autrement.

La grande supériorité de Vecchi (toujours au point de vue technique), c'est qu'ayant à traiter des scènes infiniment mieux faites et mieux suivies, il a acquis dans la conduite du dialogue une vivacité et une aisance dont le maître français demeure bien loin. La faute en est peut-être aux

1) On dit communément que l'*Amfiparnaso* et les œuvres de cette sorte sont des madrigaux dramatiques. Cette appellation n'a point d'inconvénient si l'on retire au mot « Madrigal » le sens qui lui est donné communément de pièce vocale en style figuré. Les Italiens de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et des débuts du XVII<sup>e</sup> n'ont pas d'autre mot que celui-là pour désigner les morceaux à plusieurs voix. Il ne s'en suit pas qu'ils fussent écrits, toujours en style figuré ou comme nous disons aujourd'hui, madrigalesque. Loin de là : un très grand nombre est composé en contrepoint note contre note (comme le sont nos airs), sinon d'un bout à l'autre au moins dans la plus grande partie. Et le style de Vecchi, les monologues qui sont beaucoup plus intrigués mis à part, est fort loin de comporter beaucoup d'industrie. Tout développement fugué serait impossible dans un dialogue qui doit conserver toujours une certaine rapidité.



proses pitoyables qu'il eut à mettre en chant. Car je ne sais s'il ne montre pas en maints endroits plus de variété et de délicatesse dans la forme. Chez lui la monodie, l'écriture à deux voix alternent de la façon la plus heureuse avec ces harmonies plus pleines à quoi Vecchi s'est exclusivement contraint. Malgré tout l'art du maître italien, cette suite de scènes dialoguées où les mêmes dispositions, forcément, se répètent, ne va pas sans monotonie<sup>1)</sup>. Par la brièveté même de ses compositions, Bouzignac échappait à cet inconvénient: en même temps qu'il tirait des ressources nouvelles des parties d'exposition ou de simple récit que Vecchi résume dans les tercets déclamés entre chaque tableau. Qu'il traite ces épisodes mélodiquement ou dans un style plus ou moins figuré, le maître français a su leur donner une couleur et un mouvement caractéristique. Pour le pittoresque du décor, pour la vigueur du dessin, c'est souvent par ces passages que son œuvre reste la plus significative. On peut penser que ces qualités se seraient développées singulièrement, s'il lui avait été donné de traiter des sujets mieux définis, plus cohérents, plus humains aussi et tels, en un mot que les Histoires sacrées qu'eurent à mettre en musique les maîtres de l'art récitatif<sup>2)</sup>.

Quoi qu'il en soit, cette rapide comparaison des procédés de l'un et l'autre maître en révèle l'identité presque parfaite sans trancher la question de savoir si Bouzignac n'a pas eu connaissance de l'œuvre du maître italien,

1) Cette monotonie serait encore bien plus grande, si de temps en temps quelque grand monologue ne venait interrompre la succession des scènes. Tout ce que l'action comporte de haute expression et de pathétique est traité en ces monologues, dont l'écriture intriguée offrait sans doute au compositeur les seuls moyens qu'il connut parfaitement de traduire des sentiments profonds et complexes. Le contrepoint note contre note des dialogues, assez pauvre au point de vue mélodique, n'y serait évidemment nullement propre. Son mérite le plus réel paraît être de ne gêner en rien l'intelligence des paroles et c'est tout. Quoiqu'il en soit, l'art de Vecchi n'a pas envisagé la possibilité d'un dialogue vraiment pathétique. Il se peut que sa prédilection pour les sujets comiques provienne de son impuissance à triompher d'une difficulté jugée insoluble.

2) Une seule pièce pourrait être rapportée complètement au genre de l'Histoire sacrée proprement dite. Malheureusement, comme elle ne se lit que dans le manuscrit de Paris et sans nom d'auteur, quelques hésitations peuvent subsister sur le fait de savoir si l'on est en droit de la ranger parmi celles de Bouzignac. A mon avis toutefois l'identité du style et des procédés est telle qu'il n'y a pas de place pour le doute. C'est une histoire du Sacrifice d'Abraham, réduite naturellement aux dimensions restreintes du motet, mais conservant bien les dispositions ordinaires de l'Histoire sacrée. Les interlocuteurs, qui conversent dans la forme à plusieurs voix (Isaac excepté représenté par un soprano seul) sont Abraham, le Seigneur, l'Ange, Isaac. Il y a comme d'habitude des parties de récit par tout le chœur, à cinq voix. La musique n'offre rien que nous n'ayons vu dans les autres motets dialogués. Mais le texte en diffère beaucoup. Il est infiniment plus simple et mieux disposé. L'auteur s'est abstenu des préciosités prétentieuses habituelles aux autres pour se borner à disposer en ordre logique les paroles mêmes du récit biblique.

son devancier de presque un demi-siècle. Le fait n'aurait rien d'impossible. Assurement Vecchi, illustre et populaire en Allemagne et dans les pays du Nord, semble avoir été ignoré des Français; je ne crois pas qu'aucun auteur du XVII<sup>e</sup> siècle cite son nom en mentionnant ses essais dramatiques. Mais cela ne constitue pas une preuve péremptoire. Il pourrait parfaitement avoir été ignoré des écoles du Nord de la France, les seules que nous connaissions véritablement, sans qu'il en fut de même dans nos provinces méridionales. Mille indices tendent à établir que la culture musicale de ces régions était, sur beaucoup de points, parfaitement originale, distincte de celle des pays dont Paris restait le centre. L'œuvre seule de Bouzignac n'est-elle pas, de ce fait, une preuve suffisante, même à défaut d'autres? Plusieurs causes historiques (que l'on ne saurait indiquer ici, sinon très sommairement), facilitèrent dans les écoles de Languedoc, de Guyenne ou de Provence une connaissance de l'art italien beaucoup plus complète qu'ailleurs. Sans parler de l'enclave en terre française du Comtat, centre de culture romaine dont Avignon, sous l'administration de ses légats pontificaux, demeure la source principale, un très grand nombre de sièges épiscopaux du Midi depuis les derniers Valois sont, héréditairement en quelque sorte, occupés par des prélats d'origine italienne. Des Médicis, des Strozzi, des d'Elbène, des Bonzi, des Farnèse s'y succèdent d'oncle en neveu pendant plus d'un siècle. Certes beaucoup d'entre eux, hommes d'Etat plutôt que pasteurs, ne résident qu'exceptionnellement en leurs diocèses. Si irréguliers qu'ils aient été, ils n'en ont pas moins introduit autour d'eux quelques unes des habitudes et le goût de leur pays d'origine<sup>1</sup>). Cette influence italienne est certainement une des causes, sinon la principale, qui ont assuré à la musique française en ces provinces une originalité réelle.

Si donc rien n'empêche d'admettre, malgré le silence des contemporains, que l'œuvre de Vecchi ait pu n'être point ignorée de notre musicien, il reste néanmoins à rendre compte d'une autre difficulté et qui n'est pas médiocre. Ce n'est point qu'il ait transporté dans la musique d'église des procédés réservés par leurs inventeurs à des compositions profanes, presque toujours même à des actions comiques et bouffonnes. Mais, au temps où il a pu songer à s'inspirer d'innovations étrangères, que son choix se soit arrêté à des œuvres de cette sorte, voilà de quoi surprendre. L'épo-

1) Si l'on en croit le P. Menestrier (*Des représentations en musique anciennes et modernes*, 1681) c'est en Provence, à Carpentras, qu'auraient eu lieu les premiers essais de tragédie lyrique française: «Dès l'an 1646, monsieur l'abbé Mailly, secrétaire du cardinal Bichy et excellent compositeur en musique . . . fit dès lors, à Carpentras, où il étoit près de ce cardinal quelques scènes en musique récitative pour une tragédie *Achébar roi du Mogol* et il accompagna ces récits d'une Symphonie de divers instrumens qui eut un grand succès . . . » (p. 117).

que des débuts de Bouzignac ne saurait être reportée plus haut que 1620, au plus tôt. A cette date, la musique italienne tout entière, à la suite des réformateurs florentins, s'est attachée au développement de l'art récitatif. Cette musique nouvelle, voilà son domaine propre et même ceux qui ne sont point les disciples du cénacle ont adopté un style vocal libre qui, grâce au secours de la basse continue d'accompagnement, permet aux voix plus d'indépendance et d'expression que les diverses formes de l'ancien contrepoint. Les essais dramatiques de Vecchi sont déjà, sinon tout à fait oubliés, au moins bien délaissés. Adriano Banchieri, son disciple et son admirateur le plus fidèle, ne l'imite souvent qu'à demi, puisqu'il introduit pour soutenir les trois voix de ses scènes burlesques un accompagnement instrumental<sup>1)</sup>.

Aussi, que Bouzignac, s'il a véritablement cherché et trouvé au dehors le modèle de ses compositions, soit demeuré si obstinément fidèle à l'écriture traditionnelle à voix seules, voilà une contradiction qu'il n'est point aisé de s'expliquer. S'il a pratiqué la musique italienne, à côté des œuvres de Vecchi, il en a dû rencontrer assez d'autres écrites dans le style nouveau. Etant donné ce qu'il rêvait de faire, il serait étrange qu'il n'ait pas senti les avantages que lui offrait le système de la basse continue, par quoi, avec moins de peine et d'artifice, il serait arrivé à une réalisation bien plus parfaite.

Cette objection me paraît assez forte pour que je n'hésite pas, jusqu'à plus ample informé, à lui laisser l'honneur d'avoir créé de lui-même les formes dont il s'est servi. Il se peut d'ailleurs qu'il ne représente que l'aboutissement d'une tradition propre à l'école à laquelle il se rattache. Beaucoup d'essais n'ayant pas laissé de trace ont pu précéder les siens: ce qui rendrait assez bien compte de la maîtrise dont il fait preuve en ce style composite qui va disparaître avec lui. Nous savons trop combien les livres imprimés sont impuissants à nous renseigner exactement sur l'ampleur et la diversité du mouvement musical de la fin du XVI<sup>e</sup> et des premières années du XVII<sup>e</sup> siècle pour rejeter *a priori* cette hypothèse. Principalement pour les provinces méridionales: puisque là ont vécu des

1) Ajoutons que le style de Banchieri n'a plus rien qui se rapporte à l'écriture figurée: ces trios sont presque constamment écrits note contre note et leur valeur musicale demeure tout à fait médiocre. Il est ainsi beaucoup plus proche des conventions du drame représenté. Dans la *Pazzia senile* (et ailleurs), il a soin de recommander l'emploi de deux groupes de chanteurs, savoir: deux Soprani et Alto d'un côté, deux Ténors et Basse de l'autre (la musique est à trois parties seulement). Le premier groupe affecté aux rôles féminins, le second aux personnages d'homme. Ce n'est que faute de mieux que l'on se contente de trois voix seulement. Une telle combinaison est bien loin des procédés de Vecchi. Il suffirait de remplacer par l'accompagnement instrumental les deuxième et troisième voix (dont le rôle n'est guère que de remplir les accords, pour avoir des scènes à peu près récitatives.

musiciens, dont la renommée fut grande et presque universelle en France, sans qu'ils aient jamais rien donné de leurs œuvres à l'impression<sup>1)</sup>.

Si les motets dramatisés de Bouzignac peuvent être justement placés parmi les plus curieux monuments de notre art national, il ne s'en suit pas que ce soit cette part de son œuvre qui lui ait acquis le meilleur de sa réputation. Nous manquons de témoignages pour savoir ce que les contemporains et les compatriotes de l'auteur pensaient de ces compositions, mais ce qui semble certain, c'est qu'elles n'ont pas été imitées. Leur influence sur le développement de la musique française paraît nulle. Et c'est encore un trait par quoi leur destinée s'apparie à celle des comédies madrigalesques, lesquelles, malgré l'immense réputation acquise à Vecchi par ses ouvrages antérieurs, ne constituent pareillement qu'une tentative isolée et un succès sans lendemain. Ni l'un ni l'autre, en somme, ne sont arrivés à leur heure. Par un certain côté, ils sont bien les interprètes fidèles des aspirations de l'art de leur temps, avec ses soucis d'expression précise et d'exactitude réaliste. Mais les procédés dont ils se sont satisfaits ne pouvaient donner de la vie qu'une image imparfaite, au travers de conventions qui l'obscurcissent et de règles trop étrangères au drame. A côté d'eux, d'autres artistes, moins soucieux de conserver intact le trésor des richesses polyphoniques de l'ancienne musique, n'hésitent pas à entrer dans la voie tracée par l'effort persévérant des humanistes Florentins. Ceux-là, les sacrifices ne les arrêtent pas. Pour instaurer cette musique récitative qui s'enorgueillit de ressusciter dans le monde chrétien les légendaires splendeurs de la tragédie grecque, ils iraient jusqu'à oublier, s'il le fallait, qu'ils sont encore musiciens. Mais quand l'équilibre se sera enfin établi entre les exigences archéologiques des zélateurs de l'antiquité et les susceptibilités légitimes des modernes, un art nouveau surgit dont la fortune ne connaîtra plus d'obstacle. Il tolère à ses côtés la polyphonie, à la mode des maîtres d'autrefois, encore que transformée dans une large mesure. Mais à condition qu'elle sache restreindre des ambitions désormais sans objet, n'essayant plus de lui disputer un domaine où il entend régner seul.

L'expansion du drame lyrique en Italie marque donc la fin des ingénieuses tentatives d'Orazio Vecchi et de ses imitateurs. Sur un théâtre

1) Par exemple, Sauveur Internet (1570—1657), chanoine de l'église collégiale de St. Agricol à Avignon, maître de musique en cette même église et aussi quelque temps à la Métropole. Sa réputation était considérable non seulement dans la région, mais dans toute la France: à ce point que Louis XIII passant à Avignon en 1622 a soin de faire demander qu'Internet soit chargé de la partie musicale des fêtes et réclame une copie des compositions qu'il entendit à cette occasion. Cf. *La royé de laïet ou le chemin des Héros au palais de gloire* (Avignon, Bramereau, 1623). C'est le récit détaillé des fêtes célébrées à l'entrée du roi dans la ville. Les œuvres d'Internet, malheureusement, paraissent avoir entièrement péri.

moins vaste, dans des proportions infiniment plus restreintes, les motets de Bouzignac se présentent aux maîtres français précisément à l'heure où la musique récitative (ou tout au moins la musique mélodique à basse continue) sollicite exclusivement leur appétit de nouveauté. Quel succès, autre que de curiosité, pouvaient espérer ces ouvrages de forme singulière, fort peu conformes aux habitudes et aux exigences du service des paroisses, et qui ne se recommandaient pas d'un nom incontesté? Peut-être au temps où le P. Mersenne faisait son éloge, la réputation de Bouzignac avait-elle réellement pénétré jusqu'en la capitale avec quelques-unes de ses œuvres. Pouvait-elle s'y soutenir et contrebalancer celle des maîtres qui faisaient la gloire de la Chapelle royale ou des grandes églises, alors que le compositeur vivait loin de la cour et de la ville? Comme Bouzignac ne paraît pas avoir jamais résidé à Paris, il est peu probable qu'il ait jamais pu y imposer ce que son art contient de plus original et de plus rare. Ses motets dialogués ont dû demeurer peu connus en dehors de la région qui les vit naître. Vers 1650, à l'époque où l'œuvre de l'artiste était achevée, ils auraient difficilement été appréciés, à Paris, des fidèles ou des musiciens. L'écriture exclusivement vocale en eut semblé surannée à ceux que charmaient les élégances des motets à la mode, leurs grâces mélodiques et les timides tentatives d'expression directe des voix soutenues de l'orgue, de la viole ou du théorbe. Ces compositions à deux ou trois voix, voilà celles où s'essayaient le plus volontiers les maîtres, au cours des solennités religieuses, extraliturghiques un peu, où se presse en les chapelles des couvents la foule curieuse des dilettanti. Pour les Messes, pour les grandes pièces constituant le service d'obligation, les maîtrises des paroisses sont restées fidèles au style «à l'antique», à l'imitation des classiques: Orlande, Claudin, Du Caurroy ou Bournonville. A moins qu'elles ne préférèrent le fastueux étalage des sonorités décoratives un peu lourdes de Formé et de ses imitateurs. Il se peut bien que les ouvrages écrits par Bouzignac en l'un ou l'autre genre aient eu les honneurs de l'exécution en diverses églises. Mais les recherches de ses motets ne pouvaient beaucoup plaire à ceux qui avaient gardé le culte de la musique formaliste et savante.

Ces diverses raisons expliquent assez que Bouzignac n'ait été imité par personne, ni qu'aucun musicien (du moins parmi ceux que nous connaissons) n'ait tenté de le suivre dans la voie qu'il avait tracée. Il ne paraît pas que personne ait cherché à réaliser comme lui un art presque dramatique, aidé des seules ressources de la polyphonie traditionnelle adaptées à ces fins nouvelles. Vers le même temps du reste, l'histoire sacrée de Carissimi fait en France son apparition et l'évidente supériorité de cette forme s'impose assez vite pour faire tomber dans l'oubli tous les essais antérieurs.

Oubli assez profond et assez durable pour avoir persisté jusqu'à nos jours. On pouvait donc légitimement penser que jusqu'à l'heure où leur furent apportées d'Italie les premiers œuvres récitatives, qu'elles fussent écrites pour le théâtre, pour la chambre ou pour l'église, les musiciens français étaient restés inactifs, sans chercher à apporter leur solution au problème qui passionnait ailleurs les esprits. Peut-être est-ce exact pour l'opéra: encore que le grand ballet de cour et la comédie avec musique en aient singulièrement facilité le triomphe. Pour la musique de chambre, l'histoire de la chanson française, quand on voudra l'écrire, montrera que depuis les dernières années du XVI<sup>e</sup> siècle elle s'est développée seule, en dehors de toute influence extérieure, jusqu'à réaliser des œuvres expressives, à voix seule accompagnée, presque aussi significatives que les premiers airs italiens. Le manuscrit de la bibliothèque de Tours nous apporte la preuve que la musique religieuse elle-même, dans une certaine mesure, n'était pas demeurée étrangère à ces tendances. Le parti auquel, au moins pour cette fois, elle s'était arrêtée paraît assez singulier pour n'être pas indigne d'attention. Et l'intérêt de cette découverte n'est pas tant de révéler un musicien jusqu'ici oublié sans avoir mérité de l'être, que de démontrer une fois de plus avec quelle suite et quelle constance dans la tradition l'école française a toujours librement évolué.

---

# Supplément.

## I.

Superius.      Vul. . ne.ra. . . sti cor me . .  
 Altus.      Vul. . ne . ra . . sti vul. . ne . ra . . sti  
 Tenor.      Vul . ne.ra . .  
 Bassus.      Vul . ne . ra . . sti cor

um,      So . ror      so . . ror me . a, spon .  
 cor me . um, So . ror      me . a,      spon . sa  
 sti cor me . um,      So . ror      me . a,      spon .  
 me . um,      So . ror      so . ror      me . a, spon .

sa      in u . . no in u . no      o . cu . lo . rum tu .  
 in u . . no      o .      cu . lo .      rum tu . o .  
 sa      in u . . no      o . cu . lo . rum tu .  
 sa      in u . . no      o . cu . lo . rum o . cu . lo . rum tu .

o . rum      in u . . no      eri . ne col . . li  
 . rum, in u . . no      ori . . ne col . . li  
 o . rum,      in u . . no      eri . ne col .  
 o . rum,      in u . . no      eri . ne col . li

tu . . . i: Vul . ne . ra . . sti cor me . .  
 tu . . . i: Vul . ne . ra . . sti vul . no . ra . sti  
 . li tu . . i: Vul . ne . ra . .  
 tu . . . i: Vul . ne . ra . . sti cor

um, so . . ror, so . . ror me . a spon .  
 cor me . um, so . . ror me . a spon .  
 sti cor me . um, so . . ror me . a spon .  
 me . um, so . ror, so . ror me . a spon .

sa. Quam pul . . chræ sunt mamæ  
 sa. Quam pul . chræ sunt, quam pul . chræ sunt mam . mæ  
 sa. Quam pul . chræ sunt, quam pul . chræ sunt mam . mæ  
 sa. Quam pul . . chræ sunt mam . mæ tu . . æ;

tu . . æ; pul . chri . o . . . ra sunt pul .  
 tu . æ; pul . chri . o . ra sunt pul . . chri .  
 tu . . æ; pul . . chri . o .  
 pul . . chri . o . . ra

chri . o . ra sunt u . be .  
 o . . ra sunt pul . chri . o . . ra sunt  
 ra sunt pul . chri . o . ra .  
 sunt pul . chri . o . . ra sunt



ra tu. a vi. . no, et o. . .  
u. be. ra tu. a vi. . no, et o. dor, et o. .  
sunt u. . be. ra tu. a vi. . no, et o. .  
u. be. ra tu. a vi. . no, et o. . dor,

. dor et o. dor unguen. to. rum tu. o. .  
. dor unguen. to. rum unguen. to. rum tu. o. .  
dor et o. . dor un. guen. to. rum tu. o. .  
et o. . dor unguen. to. rum tu. o. . . rum

rum su. per om. ni. a a. . ro. ma. .  
rum su. per om. ni. a a. . ro. . ma. .  
rum su. per om. ni. a a. . ro. . ma. .  
su. per om. ni. a . . . super om. ni. a a. ro. ma.

ta. Vul. ne. ra. . sti cor me. . um,  
ta. Vul. ne. ra. . sti vul. ne. ra. . sti cor me. .  
ta. Vul. ne. ra. . sti cor me. .  
ta. Vul. ne. ra. . sti cor me. . um,

so. ror, so. . ror me. a, spon. . sa.  
um, so. ror me. a, spon. . sa.  
um, so. ror me. a, spon. . sa.  
so. ror, so. ror me. a, spon. . sa.

Ms. Tours  
f<sup>o</sup> 12.

## II.

Heureux séjour de Parthé . nisse heureux

Dessus.  
H<sup>te</sup> Contre.

Taille.

Basse.

Heu . reux sé . jour de Parthé . nis . se

Heu . reux sé . jour de Par .

Heu . reux sé . jour

séjour de Par . thé . nisse et d'A . li . dor Lieux tant ai . mez

de Parthé . nisse et d'A . li . dor Lieux tant ai .

thé . nis . se et d'A . li . dor

de Par . thé . nisse et d'A . li . dor

— où re . fleurit Lieux tant ai . mez où re . fleu .

mez où re . fleu . rit où re . fleu .

Lieux tant ai . mez où re . fleu . rit, où re .

Lieux tant ai . mez où re . fleu .

rit le siè . cle d'or Quand je vous vis, en vos ap . .

rit le siè . cle d'or Quand je vous vis, en vos ap .

fleurit le siè . cle d'or Quand je vous vis, en

rit le siè . cle d'or Quand je vous vis,

pas je — me — per . — dis: Mais toute . fois mon cœur  
 — pas je me per . dis, je me per . dis: Mais toute .  
 vos ap . pas — je me per . dis: Mais toute .  
 en voe ap . pas je me per dis: Mais toute . fois

— vous nom . me, mon cœur vous nom . me son — Pa . ra .  
 fois mon cœur vous nom . me, mon cœur vous nom . me son Pa . ra .  
 fois mon cœur vous nom . me son Pa . ra .  
 mon cœur vous nom . me vous nom . me son Pa . ra .

dis. Si les at . traits — que Par . thé . nisse  
 — — — — — die. Si les attrait que Par . thé . nisse a  
 dis. Si les at . traits que Par . thé . nisse  
 die. Si les at . traits que Par . thé . nisse a dans

— a dans les yeux Sont plus lui sans —  
 dans les yeux Sont plus lui sans que  
 a dans les yeux Sont plus lui sans — que le —  
 les yeux Sont plus lui sans que le

— que le so. leil — de dans les — Cieux, A li. dor

le so. leil de dans les Cieux, A li. dor beau

so. leil de dans les Cieux,

beau com. me le Dieu — qui faict — ay. — mer Pos. — sède

com. me le Dieu qui faict ay. — mer Pos. — sède.

A li. dor beau com. me le Dieu qui faict ay. — mer

Possède en

en. cor la voix, — la voix d'un an. — ge

en. cor, pos. sède en. cor la voix

Pos., sède en. cor la voix d'un

cor la voix d'un an. ge pour me char. —

pour me char. — mer: Jo suis es. — pris — de la

d'un an. ge pour me char mer: Je suis es

an. ge pour me char. mer, pour me char. mer: Je suis es. — pris de

mer, pour me char. mer: Je — suis es

merveil - le de la mer. veil. le de ses beautez. Mes sens  
 - pris de la merveil - le do ses beau - tez.  
 la merveil. le de la merveil. le de ses beautez.  
 pris de la mer. veil - le de ses beautez.

d'a. - .mour et de souspirs sont en chan.  
 - Mes sens d'a. - .mour et de sous. pirs sent en  
 Mes sens d'a - mour et de sous. pirs sent en  
 Mes sens d'a - mour et de sous. pirs sent en

- .tez. Par un transport dont je ne puis.  
 chan - tez. Par un transport dont je ne puis ja.  
 chan - tez. Par un transport, par un trans. port dont  
 chan - tez. Par un trans. port, par un transport dont je ne

jamais gua. - .rir, dont je ne puis  
 mais, ja - mais guarir, dont je ne puis  
 je ne puis ja. mais gua. rir, dont je ne puis jamais gua. rir, ja.  
 puis ja - mais gua. rir, ja - mais gua.

jamais gua. . . rir, La voix de l'un  
 jamais gua. . . rir, La voix de l'un les  
 — mais gua. . . rir, La voix de l'un les  
 rir, La voix de l'un les yeux de

les yeux de l'au. . . tre me. . . font mou. rir.  
 yeux de l'au. tre me font mou. . . rir, me font  
 — yeux de l'au. tre me font mou. . . rir, me font  
 l'au. . . tre me font mourir, mou. rir, mou. . .

me font. . . mou. . . rir, me  
 mou. . . rir, mou. rir, me font mourir, me font mourir,  
 mou. . . rir, me font mou. . . rir me font mou. rir,  
 . . . rir, me font mou. rir, mou. . .

font mou. rir, me font mou. rir, me font mou. rir!  
 — mou. rir, mou. rir mou. rir!  
 me font me font mou. rir!  
 rir, me font mourir, mou. . . rir!

Ms. Tours  
 f<sup>o</sup> 1.

### III.

Cantus.  
Altus.  
Tenor I.  
Tenor II.  
Bassus.

Heu! Heu!

U nus ex vo bis me tra det ho di

Heu! Heu!

Numquid e go num quid e go sum Rab bi?

Numquid e go sum Rab bi? Heu!

Numquid e go? Ho di e Tu di xi ti Pa

Numquid e go? Heu! Heu!

Numquid e go? Heu!

Heu! Heu! Heu!

ter mi pa ter mi si fi e ri po test tran so at a me ca lix

Heu! Heu! Heu!

i ste Ta men non me a vo lun tas, sed tu a

Heu! Heu! Heu!

Heu! fi at! Si mon, dor mis? Si mon, dor mis? Heu! Heu! Heu!

Ec ce qui me tra dit pro pe  
Sur gi te, e a mus: Ec ce qui me tra dit pro pe  
Sur gi te, e a mus: Ec ce qui me tra dit pro pe  
Sur gi te, e a mus: Ec ce pro pe

est, A ve, Rab bi!  
est, sur gi te... A mi ce, ad quid ve ni sti?  
est, sur gi te... A mi ce, ad quid ve ni sti?  
est, sur gi te... A mi ce, ad quid ve

ni sti? Ju da! Ecce turba mul ta cum  
Ju da, fi li um ho mi nis tra dis!  
ni sti? Ju da! Ecce turba mul ta cum



gla . di . is et fu . sti . bus. Je . sum Na . za . re . num!

et fu . sti . bus. Quem quæ . ri . tis? E .

gla . di . is et fu . sti . bus. Je . sum Na . za . re . num!

A . bi . e . runt re . tror . sum. Je . sum Na .

A . bi . e . runt re . tror . sum. Je . sum Na . za .

go sum! Quem quæ . ri . tis?

A . bi . e . runt re . tror . sum. Je . sum Na . za . re .

A . bi . e . runt re . tror . sum. Je . sum Na . za .

za . re . num! Si er . go me . quæ . ri . tis,

re . num! Si er . go me . quæ . ri . tis, si .

E . go sum! Si er . go me . quæ . ri . tis, si . ni .

re . num! Si er . go me . quæ . ri . tis,

re . num! Si er . go me . quæ . ri . tis, si . ni .

si . ni . te, si . ni . te hos a . bi . re!

ni . te, hos a . bi . re!

te, si . ni . te hos a . bi . re!

si . ni . te hos a . bi . re!

te, si . ni . te hos a . bi . re!

Ms. Tours  
f. 19.

IV.

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus

Superius.  
Cantus.

Altus.  
Tenor.

Bassus.

te cum.

Quæ cum au - dis - set, tur - ba - ta est, tur - ba - ta est

Quæ cum au - dis - set, tur - ba - ta est, tur - ba - ta est

Quæ cum au - dis - set, tur - ba - ta est, tur - ba - ta est

in sermo - ne e - jus et co - gi - ta - bat qualis es - set

in sermo - ne e - jus et co - gi - ta - bat qualis es - set

in sermo - ne e - jus qualis es - set

Ne ti - me - as, Mari - a Ec - ce con - ci - pi.

is - ta sa - lu - ta - ti - o.

is - ta sa - lu - ta - ti - o.

is - ta sa - lu - ta - ti - o.

es in u - to - ro et pa - ri - es fi - lium et vo - ca - bis nomen

e. - jus Je - sum.

Quo.mo.do quo.mo.do fi. et i. stud  
Quo.mo.do quo.mo.do fi. et i. stud  
Quo.mo.do quo.mo.do fi. et i. stud

Spi - ritus sanctus super ve - ni.

quo - niam vi.rum non cogno.sco?  
quo - niam vi.rum non cogno.sco?  
quo - niam vi.rum non cogno.sco?

et in te et vir - tus Altis - si - mi ob - um - brabit ti - bi!

et in te et vir - tus Altis - si - mi ob - um - brabit ti - bi!

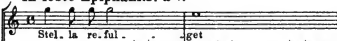
Ec - ce an - cil - la Do - mi - ni, ec - ce an - cil - la Do - mi - ni,  
Ec - ce an - cil - la Do - mi - ni, ec - ce an - cil - la Do - mi - ni,  
Ec - ce an - cil - la Do - mi - ni, ec - ce an - cil - la Do - mi - ni,


Fi - at, fi - at mi - hi se - cun - dum ver - bum tu - um!  
Fi - at, fi - at mi - hi se - cundum ver - bum tu - um!  
Fi - at, fi - at mi - hi so - cun - dum verbum tu - um!


Ms. Tours  
fr 46 v

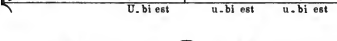
V.


In festo Epiphaniae: a V.

Superius.  Stella re. ful. - get

Cantus.  U. bi est u. bi est u. bi est

Altus.  U. bi est u. bi est u. bi est

Tenor.  U. bi est u. bi est u. bi est

Bassus. 


 U. bi eet qui na. tus est Rex Ju. - dæ. o. - rum!


 qui na. - tus est Rex Ju. - dæ. o. - rum!

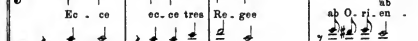
 qui na. - tus est Rex Ju. - dæ. o. - rum!




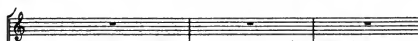


 Stella re. ful. - get: ab O. ri - en - te ve -

 Ec. ce ec. ce tres Re. ges ab O. ri. en -







 - ne. runt Hie ro. so. ly. mam, di. cen.

 O. ri. en. te ve. ne. runt Hie ro. eo. ly. mam, di. cen.

 te ve. ne. - runt Hie ro. so. ly. mam, di. cen.





Stella refulget! Ubi est qui natus est Rex

tes: Ubi est? Ubi est ubi est qui na- tus est

Ubi est? Ubi est ubi est qui na- tus est

Judeo rum? Stella refulget! Vi. di. mus stel.

Rex Ju. dæ. o. rum? Vi. di. mus stel.

Rex Ju. dæ. o. rum? Vi. di. mus stel.

dimus stellam ejus in Oriente Stella refulget

mus stellam ejus in Oriente Et venimus cum mu.

lam ejus in Oriente Et venimus cum mu.

A. do. ra. re Do. mi. num. Stella reful.

ne. ribus a. do. ra. re Do. mi. num. Et ec.

ne. ribus a. do. ra. re Do. mi. num. Et

get!  
ce  
Et ec  
get!

Stella quam vi.derant in O.ri.en.te an.te ce -  
ce stella quam vi.derant in O.ri.en.te an.te ce - de.  
ce stella quam vi.derant in O.ri.en.te an.te ce -

de.bat e os.  
bat e os.  
de.bat e os.

Stella reful - get!  
Viden - tes stellam Ma.gi ga.vi.si sunt

gau.di.o, gau.di.o ma.gno Et in.tran. - tes do.  
gau.di.o, gau.di.o ma.gno Et in.tran. - tes do.  
gau.di.o, gau.di.o ma.gno Et in.tran. - tes do.

mum A do ra. ve.runt E. um!  
a do ra. ve.runt E. um!  
mum a do ra. ve.runt E. um!  
mum a do ra. ve.runt E. um!

a do ra. ve.runt E. um!

Ms. Tours  
f° 43 ve

## VI.

Superius.  Dum si. len. ti. um silen. ti. um te. ne. rent

Cantus. Altus.  Dum si. len. ti. um silen. ti. um Appa. ru. it tene. rent

Tenor I.  Dum si. len. ti. um silen. ti. um te. ne. rent

Tenor II. Bassus.  Dum si. len. ti. um silen. ti. um te. ne. rent

 omni. a Et nox in su. o cur. su i. ter a. bi.

 omni. a Appa. ru. it Et nox in su. o cur. su i. ter a. bi.

 omni. a Et nox in su. o cur. su i. ter a. bi.

 omni. a Et nox in su. o cur. su i. ter a. bi.

 ret ap. pa. ru. it Je. sus a

 ap. pa. ru. it Je. sus a re. ga. li. bus

 ret Ap. pa. ru. it Je. sus a ro. ga.

 ret a re. ga. li. bus so. di. a re. ga.

 ret a re. ga. li. bus

re. ga. li. bus sedibus ve. nit! E. xi. it  
 so. di. bus ve. nit! E. xi. it e. xi. it  
 li. bus so. di. bus ve. nit! E. xi. it e. di. ctum  
 bus se. di. bus ve. nit! E. xi. it e. di.  
 li. bus so. di. bus vo. nit! E. xi. it e. di.  
 se. di. bus ve. nit!

e. di. ctum a Cæ. sa. re Au. gu. sto ut de.  
 e. di. ctum a Cæ. sa. re Au. gu. sto ut de. scri. be.  
 a Cæ. sa. re Cæ. sa. re Au. gu. sto ut de.  
 e. di. ctum a Cæ. sa. re Au. gu. sto ut de.  
 ctum a Cæ. sa. re Au. gu. sto ut descri. be.  
 a Cæ. sa. re Au. gu. sto ut descri. be.

scri. be. re. tur u. ni. ver. sus er. bis, u. ni. ver. sus or. bis.  
 re. tur - - - - -  
 scri. be. re. tur u. ni. ver. sus or. bis, u. ni. ver. sus or. bis.  
 scri. be. re. tur u. ni. ver. sus er. bis, u. ni. ver. sus or. bis.  
 re. tur - - - - -  
 re. tur u. ni. ver. sus er. bis, u. ni. ver. sus or. bis.



Tunc si . len . ti . um... Ga . bri . el Ga . bri . el

Tunc si . len . ti . um... Pasto . res no . cte vi . gi . li .

Tunc si . lon . ti . um... Pasto . res no . cte vi . gi . li .

Tunc si . len . ti . um... Pasto . res no . cte vi . gi . li .

Ga . bri . el ad pasto . res a . it: Pasto .

as a . gen . tes. Quid est hoc? quid est hoc?

as a . gen . tes. Quid est hoc? quid est hoc?

as a . gen . tes. Quid est hoc? quid est hoc?

res Pasto . res no . li . te ti .

Vox clamantis claman . tis de coe . lo! Quid est hoc?

Vox clamantis claman . tis de coe . lo! Quid est hoc?

Vox clamantis claman . tis de coe . lo! Quid est hoc?

me-re! et con-so-la.trix con-so-la- .trix! Annun-  
 O vox dul-cis et con-so-la- .trix!  
 O vox dul-cis et con-so-la- .trix!  
 O vox dul-cis et con-so-la- .trix!  
 O vox dul-cis et con-so-la- .trix!

oi-o vo-bis gau-dium magnum na-tus est vo-bis  
 Quid? Qua-le?  
 Quid? Qua-le?  
 Quid? Qua-le?

Sal-va-tor ho-di-e In Beth-le-em Ju-  
 Quis? Quando? U-bi?  
 Quis? Quando? U-bi?  
 Quis? Quando? U-bi?

dae, civi.ta. .te Da vid. Facta est cum Ange.lo mul.ti - tu.do coe.

Facta est cum Ange.lo mul.ti - tu.do coe.

Facta est cum Ange.lo mul.ti - tu.do coe.

Facta est cum Ange.lo mul.ti - tu.do coe.

le.stis lau.dan.ti.um et di.cen.ti.um: Glo.ri - a, glo.ri.

le.stis lau.dan.ti.um et di.cen.ti.um: Glo.ri.a,

lo.stis lau.dan.ti.um et di.cen.ti.um: Glo.ri.a,

le.stis lau.dan.ti.um et di.cen.ti.um: Glo.ri.a,

a in Al.tis.simis De.o! Pax pro Pa.pa no.

Glo.ri.a! Pax in ter.ra

Glo.ri.a! Pax in ter.ra

Glo.ri.a! Pax in ter.ra

stro Pax pro Re.ge no. stro Pax  
Et in ter. ra Et in tor. ra  
Et in tor. ra Et in tor. ra  
Et in tor. ra Et in tor. ra

pro prin. ci. pe Hen. ri. co Non! Sed ho.  
Pax he. re. ti. cis? Non!  
Pax he. re. ti. cis? Non!  
Pax he. re. ti. cis? Non!

mi. ni. bus bo. .næ vo. lun. ta. .tis!  
bo. .næ vo. lun. ta. .tis!  
bo. næ vo. lun. ta. .tis!  
Sed homi. ni. bus bo. .næ vo. lun. ta. .tis!  
bo. næ vo. lun. ta. .tis!  
bo. næ vo. lun. ta. .tis!

Ms. Tours  
f<sup>o</sup> 56

## The Harpsichord Music of Alessandro Scarlatti

by

**J. S. Shedlock.**

(London.)

At page 175 of my notice of Mr. H. (not C as there stated) M. Higgs's volume in the *Sammelband* (October-December 1904) I referred to other "Follia" Variations by A. Scarlatti than those contained therein. They are in a manuscript volume in the British Museum (M. S. 14, 244) containing

*Principj Del Sigr Cavalieri Alessandro Scarlatti,*

i. e. rules respecting cadences, figured basses, and short preludes. Of the last named with heading

*Varie Introdudutioni per sonare,  
e mettersi in tono delle  
Compositioni*

it may be interesting to give one short example

Ex. 1.



The picture of the hands together with the fingered Toccata of which I gave two specimens in facsimile is also in the volume.

On the outside parchment cover there is some writing, of which with the kind assistance of Mr. Hughes-Hughes, head of the Manuscript Department of the British Museum, I make out the following

*To Ferdinando Pellegrini*

and

*To Girolamo Anibale sono seruo  
di Dio e di Santa Maria Maddalena*

Fétis in his "Biographie Universelle des Musiciens" mentions a Pellegrini (Ferdinand), harpsichord player and composer, born at Naples, who went to Paris about 1750 and published various works there. I may add that on top of page 38h is Scarlatti's name with date "1715". The volume is one of a collection of manuscript volumes by Gaspare Selvaggi of Naples, presented to the British Museum by the Marquis of Northampton. Gaspare Selvaggi (1763—1847), born at Naples, was educated for the priesthood, but studied music under Zingarelli and under Alessandro Speranza. In 1794 he went to Paris where he taught singing and published two collections of Romances. He came to London in 1811, but soon returned to Naples where he became reader to Queen Murat.

But there is another volume in the Museum (M. S. 32161) which I find contains seven or eight pieces of Aless. Scarlatti. Two are specially marked "Scarlatti", and both of them are in the Higgs volume: the first is the Toccata with the lovely fugue of which I gave the theme and stretto answer in Example 22; the other is a Toccata with fugue, also in Higgs. Four have no name but they are in Higgs. A seventh, a Toccata, opens in the same way as one in Higgs, but after the third bar all resemblance ceases. The eighth is not in Higgs, but I find it attributed to A. Scarlatti in a manuscript catalogue of the composer's harpsichord music kindly lent me by Mr. E. Dent, of King's College, Cambridge, whose important work on Alessandro Scarlatti<sup>1</sup>) has just appeared.

There is a ninth piece against which is the name Mancini, apparently Francesco Mancini, Italian composer who was born at Naples c. 1674 and died there 1739.

He was a pupil, probably under A. Scarlatti at Santa Maria di Loreto at Naples, and afterwards teacher at the same institution.

It may not be uninteresting to note that Eitner in his Quellen-Lexicon names at the head of the works of this composer *Saint Elia profeta ovvero Il Zelo animato. Oratorio in 3 atti* the manuscript score of which is at Naples.

Comparison between the two volumes gives some curious and interesting results. There are some evident mistakes and omissions, but they are not confined to one or the other text. For instance, in the beautiful fugue commencing

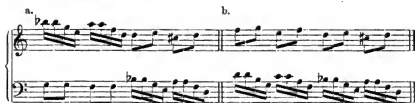


an entry of the theme is omitted in one place in the Higgs volume, but correctly given in the Museum copy. It is however easy not only to see that something is omitted, but even what that something is. So too in other numbers suddenly a blank occurs in a middle part. This is strange, seeing that the writing in the Higgs volume is done as a rule most carefully. One more instance. In the fingered Toccata a bar is missing between the 11th and 10th bars from the end. It is easy to see that the one does not join well on to the other. The Museum copy has the missing bar, and it is even to be found in the Higgs volume, for later on the Toccato is repeated (this time without fingering) and there the bar, as in the Museum copy, is to be

<sup>1</sup>) *Alessandro Scarlatti: His Life and Works*, by E. J. Dent (E. Arnold).

found. I will not dwell on instances in which the Museum copy evidently has the wrong reading. More to the point are different readings, either or even both of which may be correct. We have for instance in a fugue

Ex. 3 a) being Higgs  
b) being Museum



Then in a Toccata we find



the consecutive sevenths reminding one of similar progressions in Bach. The Museum volume has a smoother reading, the first group of semiquavers being



It may also be noted that a fugue



in the Museum volume commences as in the Higgs volume, but from the 7th bar nearly to the end the two copies differ.

On being informed that the Ricordi firm has published the *Follia* variations mentioned in my former article as contained in the Higgs volume, I spoke to Signor Pavone, London representative of the firm, who kindly gave me a copy. They have been edited by a Naples professor, Alessandro Longo by name.

It is known that in the 18th century the printed harpsichord music did not always represent literally what the composers played, as for instance in certain sonatas of Carl Philipp Emanuel Bach, also in the concertos of Mozart. That Longo should have made certain additions is quite justifiable,

though unless the manuscript from which he copied differs considerably from the text of the Higgs volume, he has in some places dealt too freely with the music. The key is D-minor, and both manuscripts end on the dominant chord of that key, suggesting, as Longo remarks, the customary repetition of the theme; he need not however have introduced it by some bars of his own. His edition, nevertheless, is interesting. The following note of the editor on the first page is important both as regards the reference to the manuscript at Naples, also the one to Handel.

It runs thus:—

*Ho trovato questa composizione in un volume manoscritto, non autografo, esistente nella biblioteca del conservatorio di Napoli. Pubblicandola, credo di far cosa grata ai cultori della musica pianistica: i quali noteranno come la Chaconne variata di Händel abbia avuto un modello. Si sa che Händel conobbe personalmente Domenico Scarlatti ed è verosimile che questi gli facesse sentire i lavori del padre. A. L.*

He of course refers to Handel's Chaconne in G with the 62 variations, and there is certainly similarity of figure in many places.

But Scarlatti also had his model, as may be seen by comparing his variations with those of Pasquini<sup>1</sup>). The latter died in 1710, and as already noted, the date of the toccata in which the Scarlatti variations occur is 1723.

Mr. Dent who has seen many manuscript copies of harpsichord music by A. Scarlatti in Italy, Münster etc., was of opinion, merely from my description, by no means exhaustive, of the Higgs volume, that it "appears to be the most complete and authoritative collection of A. Scarlatti harpsichord music extant".

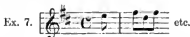
He wrote me this, and later on after seeing the volume found that opinion confirmed.

Mr. Dent has found L:D:B:M:V. very common in copyists' work, though so far as he can recollect, it is rare in Scarlatti's autographs.

He has also stated that Villarosa whom I quoted, is not a good authority, and "evidently knew nothing about his (A. S.'s) life". Villarosa's errors will no doubt be exposed in Mr. Dent's book.

In my former article I refer on p. 165 to the commencement on the second inversion "of the dominant chord" in the first facsimile. It should be "of the tonic chord".

Then on p. 167 in the Italian title of the "Toccata per Organo" the last words "s'arpeggia" was unfortunately omitted. Finally the musical example (No. 36) on page 177 should commence thus:—



In explaining how the mistake, if indeed it be one, arose. I have an opportunity of showing how Scarlatti indicated cuts.

The Toccata from which No. 36 is taken, is the one with the title above mentioned from which the last movement is omitted.

1) *Selection of Pieces by Bernardo Pasquini* No. 3. "Partite diverse di Follia". Edited by J. S. Shedlock (Novello & Co.).



It begins with a long movement, evidently an Allegro, ending with a presto section thus



*Si puo finire qui, o seguitare ad arbitrio  
come siegue.*

On turning the page, my No. 36 begins, as if a separate movement, with title "Partita alla Lombarda" in front of it. The quaver at the beginning seems to correspond to the quaver of the second section, yet I have since seen the movement quoted in a manuscript thematic catalogue without that first quaver. But to return to the question of cuts. After the movement in question is written "Se si vuol più longa siegue appresso" and then follows the fugue of which I gave the theme in Ex. 17 (p. 170). Modern composers are not so ready to hint at their works being possibly too long. Scarlatti expresses himself so modestly that one can scarcely imagine any harpsichord player venturing to take advantage of his offer.

## La Société Sainte-Cécile d'Avignon au XVIII<sup>e</sup> Siècle

par

J.-G. Prod'homme.

(Paris.)

A l'imitation du Concert spirituel fondé à Paris par Philidor, en 1725, de nombreuses villes de France avaient, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, formé elles aussi, un «Concert», c'est ainsi qu'on eut les Concerts de Caen, de Lille, d'Amiens, de Lyon, de Nancy, de Moulins, etc.. Quelques-uns ont fait l'objet d'études spéciales desquelles il résulte que ces assemblées où, souvent, artistes professionnels et amateurs devaient se mélanger, imitaient en général le Concert de Paris<sup>1</sup>).

La bibliothèque Calvet à Avignon possède les *Règlement et Statuts* d'une confrérie de S<sup>te</sup> Cécile, datés de 1765<sup>2</sup>). Il semble que cette date soit plutôt celle d'une révision de ce règlement que celle de la création de la Société<sup>3</sup>). La confrérie avignonnaise, sur l'activité musicale de laquelle ce document ne nous renseigne nullement, semble avoir eu un caractère religieux assez marqué; la célébration de la fête de la patronne des musiciens y tient une très grande place, ainsi que les prescriptions relatives aux cérémonies religieuses, telles que les enterrements.

Parmi les cinquante à soixante noms de musiciens qui figurent à la fin du manuscrit, un petit nombre seulement sont suivis d'un qualificatif (une «haute-contre», deux «symphonistes» quatre trompettes, un hautbois, un cor, un organiste). Ces renseignements sont bien insuffisants pour faire connaître le concert d'Avignon. Néanmoins, ce petit document, inédit jusqu'ici, nous donne une idée de ce qu'était une de ces «confréries» de musiciens trente ans avant leur abolition.

### *Règlement*

#### *Et*

#### *Statuts de la confrérie*

*Des musiciens, Érigée dans l'église insigne, parrossiale (sic.)*

*Et Collegiale de Saint Agricole*

*de cette ville sous le titre*

*Et invocation de Sainte Cécile.*

Viue Jesus dans nos cœurs.

1) Voir sur le Concert de Caen, J. Carlez, *la musique et la Société caennaise au XVIII<sup>e</sup> siècle* (Caen, 1884) et sur l'*Académie de musique de Moulins*, l'art. de E. Bouchard dans la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts* (1887).

2) MS. 932; un petit manuscrit de 163/119 mm., couvert en parchemin, 14 feuillets dont 4 blancs.

3) Les expressions «de nouveau» (art. 1<sup>er</sup>) et «déjà établi» (art. 7<sup>e</sup>), exemple confirment cette supposition.

*Article 1<sup>er</sup>.*

La confrerie des musiciens et symphonistes de la ville d'Avignon est établie et sera de nouveau confirmée par l'autorité du Saint Siege et de Mg<sup>r</sup> L'archeveque dans l'église insigne paroissiale et collegiale de S<sup>t</sup> Agri-col sous le titre et invocation de S<sup>te</sup> Cecile, de l'agrement de M<sup>rs</sup> Les Doyens et chanoines de la dite eglise.

*Article 2<sup>e</sup>.*

Tous les fideles de l'un et l'autre sexe pourront etre aggrégés à ladite confrerie et etre inscrits au catalogue d'icelle à l'effet de participer aux indulgences et autres graces spirituelles; ils ne pourront cependant pas etre promus aux charges et avoir droit de suffrages dans les assemblées, et ne seront pas forcés de payer les quottes s'ils ne sont pas musiciens de profession.

*Article 3<sup>e</sup>.*

Tous ceux qui exercent actuellement dans Avignon, ou qui l'exerceront à l'avenir seront obligés de se faire aggreger à ladite confrerie et de payer toutes les années le jour de Sainte Cecile, douze sols pour leur cote.

*Article 4<sup>e</sup>.*

Les musiciens originaires d'Avignon dont les peres n'auront pas ete aggrégés à la confrerie en qualité de confreres musiciens, ne pourront à l'avenir exercer leurs talens ou enseigner la musique dans cette ville sans avoir payé six liures applicables à la confrerie pour droit de maitrise, et M<sup>r</sup> le Thresorier qui les recevra leur en delivrera acquit et s'en chargera dans son livre. Quant aux etrangers qui viendront s'établir ici pour exercer la profession de Musicien, ils seront obligés de remettre deux liures à M<sup>r</sup> le Thresorier pour droit de maitrise. En observant ce qui est marqué cy dessus, pour le payement de la quelle somme M<sup>rs</sup> les officiers pourront donner les facilités convenables et au cas que lesdits Musiciens originaires d'Avignon ou etrangers refusent de payer lesdites sommes, ils ne pourront etre admis dans aucune musique ny symphonie de la ville. Et ceux des confreres musiciens qui les y attireront ou qui en feront avec eux seront tenus de donner à la confrerie un ecu par forme d'amende. Il faut excepter de ces regles en 1<sup>er</sup> lieu ceux qui sont deja aggrégés à la confrerie et sont actuellement en possession d'exercer la profession de musicien. En 2<sup>d</sup> lieu ceux qui auront été enfants de chœur dans quelqu'un des chapitres de la ville ou qui y seront attachés en qualité de beneficiers ou de locataires. En 3<sup>e</sup> lieu les musiciens qui dans l'espace de deux mois apres leur arrivée seront aggrégés à l'academie du concert.

*Article 5<sup>e</sup>.*

Huit jours avant la fête de la S<sup>te</sup> Cecile tous les confreres musiciens s'assembleront au son de la cloche et selon l'invitation qui leur en sera faite par billet de la part de M<sup>rs</sup> les prieurs et bayles de la dite confrerie pour proceder à l'élection des officiers à sçavoir d'un prieur, de deux bayles, d'un thresorier, d'un secretaire et de deux infirmiers. Cette election sera precedée de la lecture des reglement et statuts de la confrerie et refaira à la plura-

lité des voix excepté celles de M<sup>rs</sup> les prieurs et bayles dont chacun deux sera nommé par son predecesseur selon l'ancien usage.

*Article 6<sup>e</sup>.*

M<sup>r</sup> le prieur sera choisi parmi les prevots, doyens, dignités et chanoines des chapitres de la metropole et des eglises collegiales et autres prêtres residants dans la ville, il fera a la confrerie le jour de S<sup>te</sup> Cecile un present selon sa générosité.

*Article 7<sup>e</sup>.*

Le 1<sup>er</sup> bayle sera choisi parmi les confreres musiciens chantants, et le 2<sup>e</sup> parmi les symphonistes selon l'usage deja etabli. Chacun d'eux payera à la confrerie le jour se la fête de S<sup>te</sup> Cecile la somme de six livres ou observera dans l'élection desdits bayles de donner toujours la preference aux musiciens etrangers. qui seront membres du Concert de la ville et qui y resideront depuis une année, laquelle preference n'oura lieu qu'une seule fois.

*Article 8<sup>e</sup>.*

M<sup>r</sup> le thresorier, le secretaire et les infirmiers seront choisis indifferement à la pluralité des voix parmi les musiciens chantant et symphonistes. On pourra cependant quand on le jugera a propos choisir le thresorier dans le nombre des amateurs quoy qu'ils ne soient pas musicien de profession.

*Article 9<sup>e</sup>.*

Les fonctions de M<sup>rs</sup> les prieurs et bayles seront de convoquer les assemblées des confreres et d'y presider, d'ordonner de concert avec tous les autres officiers, les depenses necessaires pour la celebration de la fete de S<sup>te</sup> Cecile et la decoration de la chapelle, de veiller a l'observation des reglemens et statuts, d'entretenir la paix, l'union et la bonne harmonie parmi les confreres. Ils ne pourront cependant faire aucune depense pour la decoration de la chapelle qui excède la somme de 20 Ecús sans convoquer l'assemblée generale des confreres et prendre leur consentement à la pluralité des voix.

*Article 10<sup>e</sup>.*

Le jour de S<sup>te</sup> Cecile, M<sup>rs</sup> les bayles et thrésorier se trouveront le matin dans l'église de S<sup>t</sup> Agricol pour y recevoir les quottes des confreres musiciens et les aumones des fideles. La somme qui en proviendra sera ensuite comptée en presence de M<sup>r</sup> le prieur et remise a M<sup>r</sup> le thresorier qui s'en chargera dans son livre, dans lequel il ne manquera pas d'écrire les noms des confreres musiciens qui auront payés (*sic*) leur droit de confrerie.

*Article 11<sup>e</sup>.*

M<sup>r</sup> le thrésorier ne pourra faire aucune depense ou aumone de sa propre autorité mais seulement du consentement de M<sup>rs</sup> les prieur et bayles qui lui expedieront a cet effet des mandats qu'il sera obligé d'exhiber dans la reddition de ses comptes qui se fera le lendemain de l'élection des officiers devant M<sup>r</sup> le doyen ou un des chanoines du chapitre de S<sup>t</sup> Agricol expresse-

ment député par ledit chapitre sous le bon plaisir de M<sup>r</sup> l'archevêque et en présence des anciens et nouveaux officiers.

#### Article 12<sup>e</sup>.

La fête de S<sup>te</sup> Cecile sera célébrée avec pompe et deuotion, M<sup>r</sup> le prieur aura la charité d'exhorter les confreres d'approcher des sacrements et de faire toutes les œuvres empreintes par notre S<sup>t</sup> pere le pape Benoit XIII pour gagner l'indulgence. les premieres vePRES et la 4<sup>e</sup> messe seront chantées en musique par tous les musiciens et symphonistes d'orchestre. Tous les symphonistes de la ville seront obligés d'assister à la procession avec les instruments qui leur sont propres. le lendemain de la fête s'il n'y a point d'empêchement, les mêmes musiciens qui auront chanter (*sic*) la messe du jour precedent en chanteront une autre de *requiem* pour le repos des ames des officiers et de tous les confreres de l'un et de l'autre sexe decédés. Ceux qui manqueront de s'acquitter des fonctions qui leur sont respectivement assignées dans le present article seront amandés de trois livres en faveur de la confrerie a moins que M<sup>rs</sup> les prieurs et bayles ne trouvent leurs excuses légitimes.

#### Article 14<sup>e</sup>.

M<sup>rs</sup> les infirmiers seront tenus de visiter les confreres musiciens malades, ils rendront compte de leur état à M<sup>rs</sup> les prieur et bayles qui auront soin de pourvoir a leurs besoins de l'argent de la confrerie ou du produit d'une quette particuliere que lesdits infirmiers fairont accompagnés d'un bayle. On aura attention dans ces sortes d'occasion de laisser toujours dans la caisse de la confrerie une somme suffisante pour soulager les autres confreres malades que l'on pourra decouvrir dans la suite et pour faire les depenses necessaires pour la decoration de la chapelle et la celebration de la fête de S<sup>te</sup> Cecile.

#### Article 15<sup>e</sup>.

M<sup>rs</sup> les infirmiers auront encore soin d'avertir M<sup>rs</sup> les prieur et bayles de la mort des confreres musiciens, quand le cas arrivera, pour leur faire rendre les honneurs convenables, qui consisteront principalement a accompagner le convoi funebre en chantant le miserere en faux bourdon que les musiciens de la chapelle de la metropole et des collegiales fairont executer par tous. Tous les musiciens seront obligés d'y assister, et trois basses, bassons ou serpens choisis selon leur rang par le maître de chapelle qui sera de tour, sçavoir le 1<sup>er</sup> parmi les symphonistes d'orchestre et les deux autres parmi ceux de la ville, ceux qui refuseront de rendre le devoir de charité à leurs confreres defunts seront amandés de douze sols en faveur de la confrerie, a moins que leurs excuses n'aient été acceptées avant le convoi par M<sup>rs</sup> les prieur et bayles, qui se fairont aussi un devoir d'y assister et de porter les ecussons de S<sup>te</sup> Cecile dont les cierges seront fournis par les heritiers du defunt ou par la confrerie si les premiers ne sont pas en état d'en faire les frais.

M<sup>rs</sup> les prieur et bayles auront encore l'attention de faire celebrer pour le repos de l'ame de chaque confrere musicien defunt le lendemain de sa sepulture une messe basse dont l'honoraire sera pris dans la caisse de la confrerie.

L'an 1765 et le 19<sup>e</sup> mai, nous prieur bayles et confreres generalement assembleés dans la sacristie de l'église de Saint-Agricol, adherons en tant que de besoin aux reglements et statuts cy contre consentons qu'ils ayent a l'avenir et a perpetuité leur plein et entier effet et que pour cela les dits reglements et statuts soyent autorisés par le S<sup>t</sup> Siege et Mg<sup>r</sup> l'archeveque de cette ville, approuvons de plus toutes les ratures, additions et renvoys qui y sont.

Election de Messieurs les officiers de la  
Confrairie de sainte Cecile fait le 17 9<sup>bre</sup>  
1766.

Monsieur Franque chûe de S<sup>t</sup> Agricol prieur de ladite confrairie  
M<sup>r</sup> Thiriol 1<sup>re</sup> basse taille du concert et premier bayle.  
M<sup>r</sup> Dhyll fils ainé de M<sup>r</sup> D'hyll cadet second bayle.  
M<sup>r</sup> De la Combe tresorier comme amateur.  
M<sup>r</sup> Huguet et Soullier infirmiers.  
M<sup>r</sup> Bigoty fils ainé secretaire.

Noms et surnoms des confraires musiciens  
qui ont payés (*sic*) ou qu'ils doivent payer leur  
cotte suivant les nouveaux reglement et Statnts de la confrairie de S<sup>te</sup> Cecile.  
L'année 1765.

[Suit la liste des membres; en regard de leur nom figure la somme versée par chacun. Le prieur s'inscrit pour 9 livres; le premier bayle pour 6; le trésorier pour 3; le second bayle, les infirmiers, le secrétaire, ainsi que tous les autres membres, au nombre de soixante environ, versent chacun 12 sols. Les premiers membres inscrits sont: l'abbé Pont, maitre de musique, M<sup>r</sup> Portail, maitre de musique de Saint-Pierre; M<sup>r</sup> Pierrard, maitre de musique de Saint-Didier; M<sup>r</sup> Laroche, maitre de musique du concert. On remarque ensuite les noms de «Fischer père et fils», musiciens qui paraissent être d'origine germanique; et plus loin, le seul nom qui soit à retenir, celui de «Trial père», sans doute le père de Claude Trial, né à Avignon le 13 décembre 1732, et qui devint directeur de l'Opéra de Paris en 1767.

Le manuscrit se termine par une liste des «Noms de M<sup>rs</sup> les amateurs qui ont fait un présent à la confrairie de S<sup>te</sup> Cecile quand on leur a porté une image de taffetas. . . . Le bassin de la confrairie de S<sup>te</sup> Cecile, lit ou plus loin, a rendu cette année 1765 75 livres 4 sols». Le dernier feuillet donne les «Noms des prieurs de ladite confrairie depuis l'année 1746 inclusivement», jusqu'en 1769).

La Confrérie avignonnaise de Sainte-Cécile cessa-t-elle d'exister en 1769? Vécut-elle jusqu'à la Révolution? C'est ce que ce curieux document ne permet pas d'élucider. Peut-être des pièces d'archives fourniraient-elles des renseignements sur la vie de ce concert dont nous ne possédons que le règlement tout officiel. Cela ferait connaître la vie musicale de l'ancienne cité des papes, au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, quelques années avant que la Révolution qui supprima les corporations, réunit définitivement le Comtat-Venaissin au territoire de la République française.

## Early American Operas

by

**O. G. Sonneck.**

(Washington.)

This monograph deals with English operas written during the eighteenth century by Americans, native or naturalised, in what are to-day the United States. Though Italian and French operas were introduced in the United States previously to the nineteenth century, a fact widely unknown, they exercised hardly any influence on our early operatic productions. These were imitations, as was our entire musical life, of English models.

Generally speaking, the history of English opera is a history of ballad operas as in the broad sense of the term even *Stanford's* 'Shamus' O'Brien' belongs to this category. The efforts at musical dramas in which every word is sung, remained sporadic in Great Britain, especially after the tyrannical establishment of Italian opera. Whether the critical opposition was artificial or whether such real operas were foreign to the English character, would be out of place to decide here. At any rate, the attempts were sporadic and moreover professedly in the Italian manner, whereas the ballad operas were innumerable and professedly English in character. The theory that they developed out of the masques might be disputed but they certainly originated quite independently from Italian influences, and it is erroneous to date their beginnings with the Beggar's Opera.

Whatever might be said to the contrary, the famous "Newgate pastoral" was among other things a veiled protest against Italian opera, and its novelty consisted mainly in the employment of popular ballads, new and old, that is to say, more in appearance than in character. This together with its political allusions and its literary cleverness made the Beggar's Opera a formidable rival of the emasculated Italian operas, and encouraged the British composers to continue their struggle for English opera. Very soon, however, the popular ballads gave way to original music, a fact which certainly goes far to prove that Dr. Pepusch's setting was considered a polemical experiment if not the caprice of an antiquarian.

The literature of eighteenth century ballad operas is abundantly rich but it shows few stylistic variations. The differences between the older

and newer works result from changes in literary and musical taste and from the greater or lesser talents of their authors. The main objection to the *genre* ever has been that the ballad operas are merely plays interspersed with music. The dramatic development is carried on in the spoken dialogue and the composer seldom found an opportunity to call the dramatic possibilities of his art into action, his collaboration being limited to lyrical effusions in soli or ensembles. In fact, a good many ballad operas would gain in interest if the music, however charming it might be, were not allowed to interrupt the plot. It is frequently difficult to see when a play stops to be a play interspersed with music and when it becomes a ballad opera. The distinction lies more or less *a priori* in the title chosen by the authors. For this reason the body of my essay will contain only works entitled operas, musical entertainments, etc., whereas the plays interspersed with music will be enumerated in an appendix as also the "speaking" pantomimes which often came nearer being operas than the ballad operas themselves.

If the English composers did not care or did not dare to stilistically improve the genre, very much less the Colonials. They pinned their faith on their models and imitated them without the slightest effort to infuse new blood into their productions. In America the libretto remained of vastly greater importance than the music. To such an extent that hardly ever the composer is mentioned unless in the theatrical advertisements. Quite in keeping with this fact is the other that the librettos were often printed whereas the music was not. Exceedingly few detached pieces were issued and of these I doubt whether more than three or four have been preserved<sup>1</sup>). This I beg to keep in mind if the data furnished in the following pages are more of a literary and chronological character than musical and if the reader, as would be natural, looks for musical illustrations.

### James "Ralph's Fashionable Lady", 1730.

Among the victims of the "Dunciad" was one James *Ralph*, and to this day his literary reputation has fared ill through Pope's satire. As a member of the "Grub-street" fraternity Ralph certainly deserved his fate for he was as unscrupulous as Pietro *Artino* and ever willing to sell his pen to the highest bidder. But if the politicians took pains to secure or silence his opinion, the man must have been possessed of literary abilities. Indeed Ralph's writings do not lack ideas, brilliancy, or

1) I here take occasion to remark that the bibliographical data are based on my unpublished "Bibliographical contributions to the history of secular music in the United States prior to the nineteenth century" (560 p. mss.).



forcefulness, and his "History of England during the Reigns of King William, Queen Ann and George I" is said to be a remarkable work. It was Ralph's misfortune that he tried to say clever things at any cost and this journalistic tendency renders his writings unreadable to-day.

James Ralph died at Chiswick (England) on January 24, 1762. But where was he born? Benjamin *Franklin* narrates in his autobiography that he made the acquaintance of Ralph at Philadelphia where he was "clerk to a merchant". The two young men soon became friends and in 1724 together sailed for England to try their luck in London. According to Franklin, Ralph deserted wife and children. Consequently he must have been born about 1700, but where? To this question there seems to be no definite answer. The authorities merely claim that he was born "probably" in Pennsylvania<sup>1</sup>. If they were more positive, then the honor of being the first opera, or rather opera libretto, written by an American born in what are to-day the United States, would undoubtedly belong to a performance of James Ralph. I am alluding to

"*The Fashionable Lady*; or Harlequin's Opera. In the Manner of a Rehearsal. As it is Perform'd at the Theatre in Goodman's Fields. Written by Mr. Ralph. [Ornament.]

London. Printed for J. Watts, at the Printing Office in Wild Court near Lincoln's-Inn Fields. MDCCXXX. [Price 1 s. 6 d.]<sup>2</sup>.)

The opera is preceded by an adulatory dedication "To His Grace the Duke of Manchester" signed "J. Ralph" (3pp.), by a table of the songs (2pp.) and by the *dramatis personae* with the original cast (1p).

#### Men.

Mr. Ballard	Mr. Penkethman
Mr. Meanwell	Mr. W. Giffard
Mr. Modely	Mr. Bullock
Mr. Drama	Mr. Lacey
Mr. Merit	Mr. W. Williams
Mr. Smooth	Mrs. Thomas
Captain Hackum	Mr. Huddy
Mr. Whim	Mr. Smith
Mr. Trifle	Mr. Collet
Voice, Harlequin's Man	Mr. Bardin.

1) For an excellent sketch of Ralph's subsequent career see *Stephen's National Biography*, where however Ralph's operatic career was overlooked.

2) 8°. 94 pp. Brown University, Peabody Institute, Baltimore, New York Public library, (3 copies, as the assistant librarian Mr. *Paltsits* had the kindness to inform me. He also notified me that one of the copies has two pages of advertisements following the text. The latest date mentioned on this list of books published is January 16, 1729/30. The wording of the title renders it clear that the publication took place simultaneously with the performances of the *Fashionable Lady*, that is in April 1730.

*Women.*

Mrs. Foible	Mrs. Mountford
Mrs. Sprightly	Mrs. Giffard
Prattle	Mrs. Palmer.

*Mutes.*

Harlequin	Mr. Burney, jun.
Scaramouch	
Pierot	
Punch	
Pantaloön	
Colombine.	

Sir *Peevish-Terrible*, the Critick, Poets, Sailors, Gods, Goddesses,  
Witches, Dragons, Devils, etc.

That there must be some connection between the Fashionable Lady and the Beggar's Opera is evident, but if Ralph's work is enumerated in Grove's dictionary among the imitations of Gay-Pepush's masterpiece, this is only partly correct. Like in the Beggar's Opera the dialogue is spoken and the songs are set to popular airs and ballads. But it certainly was not Ralph's serious intention to imitate the Beggar's Opera. On the contrary he had in view to ridicule ballad operas with an occasional attack on the stilted Italian operas. He says in the dedication:

"I must confess it appears no great compliment to present Your Grace with a Play, which has not the Sanction of either of the establish'd Theatres, to recommend it."

If this is not convincing, the following remarks, I hope, will prove my theory.

In the first edition of the "*Dunciad*" Pope did not mention our author by name. Nevertheless Ralph attacked in a coarse parody of the *Dunciad*, entitled "*Sawney*", *Pope*, *Swift* and *Gay*. In the same year, 1728, he published under the pseudonym of "*A. Primcock*".

"*The Taste of the Town*, or a Guido to all publick Diversions.  
viz.

- I. Of Musick, Operas and Plays. Their Original, Progress and Improvement . . .
- II. Of Poetry, Sacred and Profane.
- III. Of Dancing, Religious and Dramatical.
- IV. Of the Mimes, Pantomimes and Choruses of the Ancients . . .
- V. Of Audiences . . .
- VI. Of Masquerades . . .
- VII. Of the Athletic Sports of the Ancients . . ."

The Taste of the Town, though somewhat different in scope, would be

a worthy pendant to *Marcello's Teatro alla moda*, had not Ralph's ambition to be a "Wit" led him to caricature his own style. Still the book is exceedingly interesting. It is a grotesque, almost clownish, forerunner of "Oper und Drama" and certainly deserved not to be overlooked as it has been by the historians of opera and of English opera in particular. This by the way; with reference to my theme, Ralph leaves no doubt as to his aversion against ballad operas though he does not fully agree with the champions of Italian opera. Two characteristic quotations will render this clear. He says (on p. 11):

"After the Restoration, we had at different Times several Entertainments, which were then stiled *Drammatick Operas*; which were indeed regular Stage plays larded with Pieces of occasional Musick, vocal and instrumental, proper to the Fable, and introduced either in the Beginning, Middle or End of an Act, by single Voices, two or three Part Songs, and Chorus: These were likewise embellished with Scenes, Machines, *French Dancing Masters*, long Trains, and Plumes of Feathers . . . This I look upon as the second age of Operas, as we them stiled then; but I absolutely deny them that Title; that Term implying a regular compleat musical Entertainment, which they never could arrive at, till they entirely came into a finished *Italian Plan*; nor do we bestow the name of Opera on any Drama, but those where every Word is sung."

and on p. 16:

"*The Beggar's Opera* by robbing the Performers at *Pye-corner*, *Fleet-ditch*, *Moorfields* (and other Stations of this Metropolis, famed for travelling Sounds) of their undoubted Properties, has reinstated them in Wealth and Grandeur; and what shock'd most Ears, and set most Teeth on Edge, at turning the Corner of a Street, for half a Moment; when thrown into a regular Entertainment, charms for Hours.

I must own they never appear'd to that Advantage in any musical Light as this Opera of the *Beggars*; Their rags of Poetry and Scraps of Musick joining so naturally, that in whatever View we consider it as to Character or Circumstance, its Title is the most apropos Thought on Earth."

If Ralph entertained hopes of injuring the *Beggar's Opera* with his parody, he failed, but he certainly succeeded in making his *Harlequin's Opera* more grotesque than a "Medley of fools at a Masquerade". Though a real plot is missing, a thread clearly runs through all the chaotic nonsense: Drama versus ballad opera. Mr. Ballad wants only "Highwaymen and Whores, Beggars and Rusticks . . . they raise the loud laugh" and Mr. Drama remarks at the end of the play:

"... every little Creature now, who has ever scribbled a popular Ballad, or an amorous Song, thinks himself capable of writing *English Opera* and charming the politest Audience."

Harlequin, in the few scenes he appears with his man "Voice", has

nothing to do but to dance and play the fooling fool. He takes a special fancy to Captain Hackum, and is finally imprisoned by Sir Peevish Terrible, the Critic. Mrs. Foible with Mr. Merit and the rest, too, do not act but talk fashion and nonsense, and their excentricities are exposed to ridicule by Messrs. Ballad, Modely, Meanwell and Drama.

At times the Fashionable Lady reads as if three plays were printed in one. An effect results, as intended by Ralph, of absolute nonsense. The idea is carried out with considerable wit. The dialogue is very fluent, even brilliant, but at the same time so coarse and obscene that the play would be impossible on the modern stage. Compared with the Fashionable Lady, the Beggar's Opera is a model of decency.

It was consistent with the fundamental idea of Ralph's parody that none but popular ballads, such as "A cobbler there was" or "An old Woman poor and blind" were used to lard the play. The entire work contains sixty-eight "Airs", the first act 22, the second 22 and the third 24, all tunes being notated in the text. Beyond this and the fact that the Fashionable Lady was "performed at the Theatre in Goodman's Fields" I have been unable to collect musical data. In particular, I do not know whom Ralph engaged to write the accompaniments to the tunes<sup>1</sup>).

The "Fashionable Lady" was performed for the first time on April 2, 1730 and acted nine times.<sup>2</sup>) Surely, a short career if we remember the persistency with which other harlequinades appealed to the public taste. And in this connection the opinion might be ventured that the "Fashionable Lady" was not quite original with Ralph. Possibly he took the idea, if not from French and Italian sources, from the anonymous

"*Harlequin Hydaspes*: or, the Greshamite. A Mock Opera As it is performed at the Theatre in Lincoln's Inn Fields.

London: Printed and Sold by J. Roberts in Warwick Lane. MDCCXIX (Price one Shilling)." <sup>3</sup>).

### The Disappointment, 1767.

On April 6—13, 1767 appeared in the "Pennsylvania Chronicle", Philadelphia the following advertisement:

"By Authority. By the American Company at the New Theatre in Southwark on Monday next, being the 20th of April, will be presented a new Comic Opera called *The Disappointment*, or, the Force of Credulity."

1) More data probably may be obtained in sources not available at the Library of Congress.

2) Compare "Some account of the English Stage" v. 3, p. 277. I am indebted to Mr. *Faltsits* for having directed my attention to this book.

3) A copy of this libretto is at the New York Public Library.

But the play was withdrawn in a hurry, the manager laconically informing the public in the "Pennsylvania Gazette" for Wednesday, April 16th that

"The disappointment (that was advertised for Monday) as it contains personal reflections, is unfit for the stage."

Evidently the parties reflected had brought pressure to bear on Mr. Douglass who could not afford to lose the good will of influential people in a city where the opposition against the theatre just then was very strong. However, those whose curiosity had been aroused by the withdrawal had ample and speedy opportunity for enjoying the personal reflections as the opera was advertised in the "Pennsylvania Chronicle", Monday April 20—27 as:

Just published and to be sold at Samuel Taylor's Bookbinder, at the Corner of Market and Water Streets, Price One Shilling and Sixpence . . ."

That the libretto was not issued by the Philadelphia press appears from the title page:

"*The Disappointment: or, the Force of Credulity. A new American Comic Opera of two Acts. By Andrew Barton, Esq. [verses.]*  
New York: Printed in the Year M,DCC,LXVII." <sup>1</sup>).

Until James Ralph is positively proven to have been born in America the *Disappointment* will have to be considered the first American opera. If I devote a detailed description and discussion to the work it is on account of its unique position in the history of American music. The preface, important for several reasons, reads:

*"The Author's Preface To The Public.*

The following local piece, intitled *The Disappointment, or the Force of Credulity* was originally wrote for my own, and the amusement of a few particular friends, who (unknown to me) were pleased to signify their approbation of it, in such a manner, that it soon engrossed the chief part of the conversation of all ranks of people: who expressed their desire to hear it and have it published. — Under these circumstances I was greatly at a loss how to proceed, I did not choose (as I saw no merit in it to expose it to the criticism of critics, to put it in the power of gentlemen skill'd in scholastic knowledge, to ridicule my ignorance, or condescend to the entreaties of those, who I thought had no more sense than myself, and who might perhaps) have made it better than it really is. Conscious therefore of my own inability, I determined

1) Collation: 12 mo; t. p. v. bl.; pref. pp. (III)—IV; prol.; dramatis personae V—VIII; text 9—56; epilogue [57]—58; errata p. 58. Boston Public Library; Library of Congress; Library Company, Philadelphia; Pennsylvania Historical Society. According to George Seilhamer's monumental "History of the American Theatre from 1749 to 1797", 3 vols. New York 1896, the book recently sold at auction for \$ 13. It should bring more than that.

to excuse myself to all, and in this determination I persisted for some time, but at last, for my own safety, was obliged to capitulate and surrender on the following stipulations; First, the infrequency of dramatic compositions in America; Secondly, the torrent of solicitations from all quarters; Thirdly, the necessity of contributing to the entertainment of the city; Fourthly and lastly, to put a stop (if possible) to the foolish and pernicious practice of searching *after supposed hidden treasure*.

These terms, hard as they are, I have with reluctance been forced to submit to, I am therefore obliged in vindication of my conduct to assure the public that the story is founded on matter of fact, transacted near the city, not long since, and recent in the memory of thousands; for the truth of which assertion I appeal to numbers of my fellow citizens. But in order to give strangers, and those unacquainted with the story some idea of it, the following short history is thought necessary. — The scheme was planned by four humorous gentlemen, Hum, Parchment, Quadrant, and Rattletrap, to divert themselves and friends, and try what lengths of credulity and the love of money would carry men. In order to put their scheme into execution, they framed a plausible, well connected story of hidden treasure; and to gloss the matter, adapted sundry papers to their purpose, and pitch'd upon two suitable old fellows, Washball and Raccoon (as principal dupes) with others to try the success of their scheme; which had the desired effect! — The moral: the folly of an over credulity, and desire of money, and how apt men are (especially old men) to be unwarily drawn into schemes where there is but the least shadow of gain; and concludes with these observations, that mankind ought to be contented with their respective stations to follow their vocations with honesty and industry — the only sure way to gain riches.

I do not figure to myself the least advantage accruing from it, but the inward satisfaction of contributing my mite to stop the current of such folly. Such as it is, I submit to the public for their sanction or condemnation, and if any merit should appear in the performance, I shall not vainly attribute it to myself but give the credit of it to mere chance.

I am the Public's

most obedient,

most devoted and

most faithful

humble Servant

*Andrew Barton."*

The prologue flows in very much the same vein as the preface. But if the author claims that in the Disappointment "Our artless muse hath made her first essay". I fear modern historians will not agree with him more than Mr. Douglass did with the last lines of the prologue:

"The subject's suited to our present times,  
No person's touch'd, altho' she lash their crimes.  
Nor gall or copp'ras tincture her design,  
But gay good humour breathe in ev'ry line;  
If you condemn her — she for censure stands;  
But if applaud — then thund'ring clap your hands."

However thinly the personal reflections might have been veiled, we feel inclined to side with the author and to admit that his work breathes none but gay good humour through the medium of the

*Dramatis Personae.*

## Men

Hum	Humorists
Parchment	"
Quadrant	"
Rattletrap, a supposed Conjurer	
Raccoon, an old Debauchee	
Washball, an avaricious old Barber	Dupes
Trushoop, a Cooper	"
M'Snip, a Taylor	
Meanwell, a Gentleman, in love with Washball's Niece	
Topinlift, a Sailor	
Spitfire, an Assistant to Rattletrap.	

## Women.

Moll Placket, a Woman of the Town, in keeping by Raccoon
Mrs. Trushoop, Wife to Trushoop
Miss Lucy, Washball's Niece, in love with Meanwell
Collector, Blackbeard's Ghost, Taylors, Servants, etc.

If these names are ludicrous, very much more so the plot<sup>1</sup>). When the curtain rises Hum, Parchment and Quadrant are discovered seated around a table in a tavern, where they are drinking and discussing their theme. Raccoon who "if he smells money, as great a coward as they say he is", will "venture to the gates of hell for it" is expected. Hum announces that he has contrived matters so that Raccoon shall make the discovery himself. Quadrant informs the others that he has drawn in both Trushoop and M'Snip. With his share of the treasures, Quadrant says, Trushoop" talks of building a chapel at his own expense and employing a score of priests to keep up a continual rotation of prayers for the repose of the souls of those poor fellows who buried it". As for M'Snip, he "intends to knock off business, go home to England and purchase a title".

Mr. Parchment prepared the papers which were duly enclosed in a letter to Mr. Hum, purporting to come from his sister in England. One of these papers that "looks as if it had been preserv'd in the temple of Apollo or in the tower of Babel" contains the "draught of the place where the treasure lies: together with the memorandum signed by all present at the time it was deposited". Quadrant thinks this droll enough and — we are in a comic opera — expresses his sentiments in a Song:

1) Mr. *Seilhamer's* analysis of the plot (op. cit. v. I pp. 180—4) being so witty and clear, I availed myself of it except where I considered corrections and additions necessary.

## Air I

I am a brisk young lively lass  
 In all the town theres none like you,  
 When you're on mischief bent sirs;  
 With pen and ink, one well can write,  
 What you do both invent sirs, etc.

Rattletrap, whom Quadrant found "poreing over the canto of Hudi-bras and Sydrophele in order to furnish himself with a set of hard words, which added to his knowledge in the mathematicks, will sufficiently gratify him for a modern conjurer", enters singing

## Air II

## The Bloom of May

Behold you my magic phiz,  
 How solemn and grave I look;  
 Here, here, my good friends, here is  
 My brass bound magical book, etc.

His idea is to have "a fifth person to act as a demi-devil or familiar spirit" and Hum proposes "an old artillery . . . a snug dry dog" of his acquaintance.

When Raccoon enters Hum steps out for a moment, dropping the papers. Raccoon picks them up, looks over them and crams them into his bosom. Hum returns lamenting the loss of his papers and declaring that the drawer must have picked his pocket. The poor servant is roughly handled and searched. At the beginning of this scene Washball, Trushoop and M'Snip enter. Finally Raccoon gives up the papers on condition that Hum lets him in for a share. Parchment pretends to know nothing of the papers, and declares that if they contain any scheme, plot, combination, rout, riot or unlawful assembly — in fine anything against his most sacred Majesty, George II etc. etc. — he'll at once to the Attorney General and lodge an information against every man in the company and hang every mother's son of them. Parchment is finally convinced and then wishes he had been in such a plot twenty years ago.

Hum pretends to have received a letter from his "loving sister-in-law in England (who is heir to the famous Capt. Blackbeard) inclosing sundry papers, such as plans, draughts and memorandums, of a great quantity of treasure, that was buried by the pirates". Parchment reads the particular account of the treasure:

"Imprimis, in golden candlesticks, chalises, and crucifixes; 30000 Portugal pieces; 20000 Spanish pistoles; 470000 pistereens; 73 bars of gold; a small box of diamonds; 60000 pieces of eight; and 150 pounds of weight of gold dust."



This remarkable instrument is signed by Edward Teach, *alias* Blackbeard, captain; Moses Brimstone, first lieutenant; Judas Guzzlefire, gunner, and Jeffery Eatdevil, cook.

"By my saul", cries M'Snip, "I'll away we all me dranken joorney-men and kick the shapboard oot a the wadow".

"I'll shave no more", exclaims Washball, — "no, not I-I'll keep my hands out of the suds".

"Dis will make me cut de figure in life", says Raccoon, "and appear in de world de proper importance; and den I'll do someting for my poor ting", *alias* his mistress Moll Placket.

The conspirators obtain two pistoles each from the dupes and the scene ends with a solo from Parchment:

#### Air III

How blessed has my time been.

Now let us join hand and unite in this cause;

Tis glorious gold, that shall gain us applause:

How blest now are we, with such treasure in store,

We'll clothe all the naked, and feed all the poor.

We'll clothe, etc.

In the second scene of the first act Trushoop finds himself locked out by his wife. The old reprobate, Raccoon, in the third carries a spit, pick-axe, and spade into Moll Placket's home and puts them under the bed. Moll calls him her "dear cooney" and he not only tells his "pet" and "dear ting" all about the treasure but promises her 500 a year for pin money when it is obtainable. Both have a song in this scene.

Raccoon:

#### Air IV

Yankee Doodle

O! how joyful shall I be

When I get de money

I wil bring it all to dee;

O! my diddling honey! etc.

(Exit, singing the chorus, Yankee Doodle, etc.)

Moll:

#### Air V

Shambuy

Tho' I hate the old wretsh, full as bad as Jack-Ketch

My necessities tell me to please him;

I will ogle and whine, till I make the gold mine:

For that's the best method to ease him, etc.

The fourth is a street scene where Hum, Rattletrap and Quadrant

agree to assemble their dupes at the town tavern. In the fifth M'Snip after turning his journeymen out of the shop sings wit a Scotch accent

## Air VI

The bonny Broom

I've cut out political claiith,  
To patch and mend the state;  
My bodkin and my thamble beith,  
Combine to make me great, etc.

Follows a love-scene between Lucy and Meanwell. Lucy tells her lover that her uncle Washball has ordered to discard him, and promised her a marriage portion of 10000 if she marries agreeably to his wishes. Of course this scene gives occasion to a duet.

## Air VII

My fond Shepherds etc.

Meanwell

My dear Lucy! you ravish my heart,  
I am blest with such language as this  
To my arms then, oh; come, we'll ne'er part  
And let's mutually seal with a kiss.

Lucy

Ten thousand sweet kisses I'd give,  
O! be yon but contented with me,  
Then for you my dear Meanwell I'll live,  
And as happy as constant I'll be.

As always in comic opera, Washball makes his appearance at the most inopportune moment and the love-scene ends like all such love-scenes—Meanwell is put out of the house.

The seventh scene discovers the humorists and dupes at the tavern discussing the details of their plan. In one point they all agree that "the greatest exertion of . . . courage will be necessary" as they "have to engage with principalities and powers of darkness, with invisibles and demons, more powerful than the united legions of the most invincible monarchs on earth". But they become quite merry in prospect of the treasure and do a good deal of drinking, singing and boasting.

M'Snip has:

## Air VIII

Over the hills and far away.

This money makes the coward brave,  
And freedom gives to ev'ry slave;  
My gude brod-sword I'll soon display,  
And drive those warlocks far away,

And drive those warlocks etc.  
 And drive those warlocks etc.  
 My gude brod-sword I'll soon display,  
 And drive those warlocks far away.

After "canoe" has been chosen as watchword, Trushoop sings:

Air IX

Chiling o Guirey

By shaint Patrick, dear honeys, no longer let's stay  
 But take laave together, and hundle away,  
 To the plashe under ground, where the treasure's expos'd  
 And bring that to light, which shall ne'er be disclosed;  
 And when we have got it, my jewels, o hone!  
 For keeping it snug, area let us alone,  
 We'll sing whillalew, at the sight of the palf,  
 And as for the sharing, laave that to myself.  
 Sing lalal lal, etc.

The act ends with a drinking song from Rattletrap:

Air X

The Jolly Toper

The merchant roams from clime to climes  
 Regardless of his pleasure;  
 To hardships and fatigue resigns,  
 When in pursuit of treasure.  
 And, a digging, etc. (they drink and fill.)

The second act opens with a broad, coarse scene that would be inadmissible now-a-days between Topinlift, the sailor, and Moll Placket, in which Topinlift sings: Air XI "No girl with Placket can compare" to the tune of Nancy Dawson. Shortly afterwards Raccoon comes for his spit, pick-axe and spade. Topinlift conceals himself under the bed where the implements were placed but to prevent Raccoon from going there Moll pretends that she is about to raise a familiar spirit, and the sailor makes his escape as a ghost, knocking Raccoon over as he rushes out. Raccoon when recovering from his shock thinks "he look like de sailor", finds his tools, and walks out with

Air XII

The lass of Patie's mill.

Oh! when I get de welt, dat's bury'd by de mill;  
 Insur'd long-life and belt, and pleasure at my will.  
 What store of gold I'll bring my lovely pet to dee,  
 Den none but my poor ting shall share de same wid me.

Moll, after his departure, adds some peculiar reflections of her own, partly in a monologue and partly in

## Air XIII

Black joke and band so white  
 Sure gold is the fewel, that kindles the fire,  
 And serves for to fan up a woman's desire,  
 To a fumbling fool, that's decrepid and old, etc.

The next scene is the "Place of Action, near the Stone Bridge". Rattletrap, dressed in his magic *habit* when all are assembled "draws the magic circle and pronounces words of incantation": *Diapaculum interravo, testiculum stravaganza*. The digging proceeds under similiar incantations and astrological reflections of a most grotesque character; the convulsions of nature are rather unusual, and finally the ghost of the pirate appears and spits fire. Trushoop says the spook "looks like no slouch of a fellow"; Washball thoroughly frightened, prays *Mea culpa*, and Raccoon who now wishes he had lived a better life, asks him to pray in English saying "dese spirits don't understand de Latin". The ghost resists the search for the treasure but in vain, and when the chest is finally secured Rattletrap jubilantly breaks forth into

## Air XIV

Tho' my art some dispise, I appear to your eyes,  
 For a proof of my magical knowledge  
 Th'o the wisdom of schools, damn our art and our tools,  
 We can laugh at the fools of the college.  
 Chorus: We can etc.

The second scene takes place in a room in Washball's house, where Lucy and Meanwell decide to elope. But though "the precious moments are swiftly passing" they find time to sing a duet

## Air XV

Kitty the Nonpareille

Lucy: My throbbing heart must now give way  
 To love, to honor, and obey.  
 Lo! Hymen's torch is lighted.  
 Lo! Hymen's, etc.  
 My heart! my all! — I do resign,  
 O! Meanwell! — Meanwell! — I'll be thine,  
 In wedlock's band united!  
 In wedlock's, etc.

Meanwell: Of Venus' charms, let poets write!  
 Diana chaste, or, Juno bright!  
 Of Kitty, Doll, or, Sussey!  
 Of Kitty, etc.  
 The charms of all, are center'd here,  
 In Lucy! — charming Lucy dear!  
 Haste! haste! my lovely Lucy!  
 Haste, etc.

The third scene is a street-scene in front of the collector's house and begins with a monologue of Washball which leaves no doubt as to his being "an avaricious old barber". It begins:

"I can't bear the thoughts of dividing, not I . . . charity begins at home and he must be the greatest fool on earth that cheats himself . . . I'll go and inform the collector; then I shall have one half to myself, the other will go to the king."

This he does in the fourth scene. The fifth opens in a room in Washball's house and discovers M'Snip, Trushoop and Raccoon, sitting on the chest, and old Gabriel, Washball's servant, standing by. When Washball enters with the collector, Hum takes the latter aside and tells him of the "scheme of diversion" whereupon the collector on some pretence retires. The chest is now opened and, of course, contains nothing but stones. The dupes look at one another confused, it dawning upon them that they have been fooled, and the "humorists" laugh and run off the stage. Poor Trushoop is the first to remember that he is the duped hero in a comic opera and he bewails his fate in

#### Air XVI

The Milking Pail. (To be sung slow and with an Irish accent.)

Arra what a fool was I; by my show! I think I'll cry.

When I spake of all thish, it encreases my blish;

I will kill me bafare I die, etc.

But on the whole he takes it good naturedly and begins to enjoy the joke as much as the humorists.

The piece ought to end with the opening of the chest, but it cannot for Lucy and Meanwell have eloped and are to be forgiven by Washball. They receive his blessing after which he takes occasion to sing the doleful

#### Air XVII

Ah! who is me, poor Walley cry'd.

Ah! who is me, poor wretched I,

With broken heart and downcast eyes;

To ease my mind where shall I fly?

A prey to knaves poor Washball dies.

Let future generations take

Example by my dismal fall.

Nor gods of gold, nor idols make,

To shun the fate of poor Washball."

He is full of resignation, invites the dupes for dinner, tells old Gabriel to call in the neighbours, to bring his fiddle and play for a dance. He also requests Lucy and Meanwell to give them a song which they do with

## Air XVIII

Jolly Bacchanalian.

Meanwell: Banish sorrow, welcome joy

Banish care and be at rest,  
Of a bad bargain make the best.  
Banish care, etc.

Lucy: Room for joy, how blest am I

Virgins all, example take;  
Virtue love, for virtue's sake,  
Constant be as turtle dove,  
Let your theme be virtuous love.  
Constant be, etc.

Enter Gabriel with his fiddle and the neighbors. They strike up a country dance called "Excuse me" and the whole ends with an epilogue in which Hum sings some popular refrains like: Down Derry Derry down, tantararara, tol de rol, lol de rol lody — and in which all the characters, including Moll Placket and Topinlift make their final bow to the audience.

If Mr. *Seilhamer* claims the Disappointment to be "without merit as a dramatic composition" (op. cit. I, 184) I disagree with him. I fear the coarseness of the play prevented him from being just. No doubt but that the Disappointment contains scenes which would to-day be quite unfit for public performance but it must be added that this indecency is that of naive brutality and not of a morbid suggestiveness like in so many plays of our *Fîn de siècle* decadents.

If these scenes would undergo a skillful operation, a performance of the Disappointment would prove that it does contain a good deal of merit as a dramatic composition. To-day the personal reflections would neither make a performance impossible, nor would they — as a species of published gossip — facilitate a success of the work. It would have to stand on its intrinsic merits.

The fundamental idea is excellent and well adapted to dramatic treatment. The characters are cleverly contrasted, and the different dialects, not being used to exaggeration, give a delightful flavor to the whole. The dialogue is exceedingly fluent, and the plot is well developed. It falls short only on account of the conventional *finale* of the play, which was caused by the preceding love-scenes between Lucy and Meanwell, and they too, conventional. The author possessed a surprisingly keen eye for what is effective on the stage. This combined with much natural wit and humor makes many scenes "irristibly comic", as even Mr. Seil-

hamer had to admit. Take, for instance, the scene in which the poor devil of waiter is accused of theft, abused and maltreated, the real culprit, that rascal of Raccoon, not making the slightest effort to interfere, but quietly and as if unconcerned waiting for the storm to pass. Here are unusual opportunities for a clever comedian!

But even this scene is surpassed in theatrical clairvoyance, brilliancy and wit by the one at the place of action. It is masterly with all its fantastic and burlesque drollery. It is within the limits of dramatic probability and worthy of the pen of famous playwrights. All in all, the *Disappointment* deserves more attention than has been paid to it, and the fate of the farce vividly recalls that of Otto Niebergall's brilliant but also unduly neglected "*Tatterich*".

Turning to the *Disappointment* as a comic opera, we readily classify it as a ballad opera. Evidently the *Beggar's Opera*, then immensely enjoyed in the Colonies, was taken as a model. With this difference, however, that the American work is not overloaded with ballads, there being only eighteen of them in the opera. The introduction of Yankee Doodle is especially noteworthy, being probably the earliest reference to the tune in American literature, and liable to overthrow certain theories as to its history in the Colonies. That the airs have a right of dramatic existence cannot reasonably be maintained, but this ever has been and ever will be the weak point in ballad operas, *Singspiele*, vaudevilles and the like. The attempts at ensembles and choruses are exceedingly few and feeble. To improvise or to write "accompaniments" for the "*Disappointment*" cannot have been a very interesting task and we hardly regret not to know the name of the musician whose duty it was to do so.

Thirty years after the first, a second edition of the opera, protected by copyright, appeared at Philadelphia under the title:

"The *Disappointment*, or, the Force of Credulity. A new comic opera in three acts. By Andrew Barton, Esq. Second Edition, revised and corrected with large additions by the Author. [verses.]

Philadelphia. Printed for and sold by Francis Shallus, No. 40, Vinestreet. 1796"<sup>1)</sup>.

The preface and prologue show but unimportant alterations, whereas the expansion of the opera into three acts called for considerable changes. It is hardly necessary to dwell on them in detail. A rapid survey will be sufficient.

In the first place the *dramatis personae* have increased. Instead of four dupes we notice five, M'Snip having been superseded by "Buckram,

1) 12<sup>o</sup>. 94 p. Boston Public Library; Brown Univ.; Mass. Hist. Soc., New York Public Library; Pennsylvania Hist. Soc.; British Museum etc.

a Taylor" and "Trowell a Plaisterer", "Perrance, Servant to Trushoop" is also new. Furthermore we make the acquaintance of "Mrs. Trowell, Wife to Trowell" and Dolly, Servant to Mrs. Trushoop".

The first scene opens like in the edition of 1767, but the dialogue is now preceded by a drinking song of Parchment:

#### Song I

Come now my boys, lets jovial be,  
The cash we'll soon disclose;  
And spurn at sneaking poverty,  
Tho' Gorgons dire! oppose.

In the middle of the scene Trushoop now addresses Washball with a very lengthy

#### Song IV

You seem in a flutter  
And pray what's the matter, etc.

We further notice that all allusions to the government in Parchment's monologue have been revised. Instead of "His most sacred Majesty, George the Second" we now read "illustrious President of the United States". In the third scene we witness Mrs. Trushoop's efforts to starve her husband into fidelity. Then follows the burlesque and coarse meeting between Moll Placket, Topinlift and Raccoon. In the fifth scene Mrs. Trushoop repents her treatment of Mr. Trushoop and endeavours to reconcile him by ordering Dolly to

"take the two market baskets, and go down into the cellar, and fetch up every thing there for master to eat and drink".

In the following scene Dolly and Ferrance, as servants probably will do in all eternity, laugh at their master and mistress, and the scene ends in harmony between Mr. and Mrs. Trushoop.

The second act opens and discovers Mrs. Trowell at work in her parlor Mrs. Trushoop enters and we soon become familiar with her family troubles: that Mr. Trushoop has become a Free-Mason, that he spends more time at the Lodge than at home, that she revenges herself by almost starving him to death, and that "he ought to be sent to the Bastille and Burtong-bay in the bargain". The moment she is at the height of her rage Mrs. Trowell mentions the "mystery" and how she "wheedled, coaxed, fondled, hugg'd, squeez'd, caress'd and kiss'd her husband" till she got the whole secret of the buried treasure out of him. The change she overcomes Mrs. Trushoop's sentiments for her now "dare Trushoop" is highly comical and she hastens away to "make it up with him".

What was the seventh scene of the first act in the edition of 1767



now follows with slight alterations as the second of the second act and the play proceeds on the same lines as in the original until the "Place of action" is reached, which has become the opening scene of the third act. The last scenes have remained intact as far as the plot is concerned. Finally, instead of an ensemble-epilogue, we notice one in form of a monologue without being told by whom it shall be spoken. It "shews" the moral lessons contained in the opera and ends rather proudly thus:

Condemn or not-we satisfaction feel,  
In thinking, we have caus'd a reformation,  
Amongst the dupes of this our congregation.

Owing to the expansion of the play, of course, the numerical order of the "Songs", as they are now called, has not remained the same. If I further remark that the names of the tunes have been dropped, that the language, is less coarse, that the changes in literary taste, political and social conditions between 1767 and 1796 were taken into consideration, I believe to have mentioned all that is necessary to observe the difference between the two editions. If the author felt satisfied with his revision, not so the historian. Had the *Disappointment* in its original form been considered unfit for the stage on account of its personal reflections, it became impossible for performance in 1796 for very much stronger reasons: the expansion and revision weakened the plot, diluted the witty dialogue, and robbed the "opera" of its genuine and forceful, though brutal, spontaneity.

So far the *Disappointment* calls not for much critical acumen. However the opera comes in for a full share of the mystery that surrounds the beginnings of art in the United States. We need but take an interest in the person of Andrew *Barton*, Esq. to be confronted with a threatening question mark.

"Evidently" says Mr. *Seilhamer*, "the name of Andrew Barton, Esq., on the title page is an assumed one, and in the Ridgway Library<sup>1</sup> copy the name of Colonel Thomas *Forrest*, of Germantown, is written in ink as the author"<sup>2</sup>). A startling statement; the more so as it is not at all self-evident why the not very uncommon name of Barton should be a pseudonym: Had Mr. *Seilhamer* written "because" instead of "and" he would, at least, not have dismissed his readers without a reason for his theory. As the statement stands his "evidently" appears merely to be an argument *a posteriori*. The fact is that Mr. *Seilhamer* like Messrs. *Durang*, *Ford*, *Tyler* and other historians based the theory more or less on a few

1: A branch of the Library Company of Philadelphia.

2: Op. cit. I, 178.

delightful passages in *Watson's "Annals of Philadelphia"*. Had they informed us that they failed to find the name of Andrew Barton either in the Barton genealogies or in the city directories of Philadelphia and New York published before 1797 and that "in most of the English chronicles under the year 1511" the story is to be found of how Lord Charles Howard captured Sir Andrew Barton, "a Scottish rover on the sea" — we would be prone to abide by their decision<sup>1</sup>). Under the circumstances, however, a reexamination of their mutual source is advisable.

Mr. *Watson* had this to say<sup>2</sup>):

"Colonel Thomas *Forrest*, who died in 1828, at the age of 83 had been in his early days a youth of much frolic and fun, always well disposed to give time and application of toward a joke. He found much to amuse himself in the credulity of some of the German families. I have heard him relate some of his anecdotes of the prestigious kind with much humour. When he was about 21 years of age, a tailor who was measuring him for a suit of clothes, happened to say, "Ah, Thomas, if you and I could only find some of the money of the sea robbers (the pirates), we might drive our coach for life!" The sincerity and simplicity with which he uttered this, caught the attention of young *Forrest*, and when he went home he began to devise some scheme to be amused with his credulity and superstition. There was a prevailing belief that the pirates had hidden many sums of money and much of treasure about the banks of the Delaware. *Forrest* got an old parchment, on which he wrote the dying statement of John Hendricks, executed at Tyburn for piracy, in which he stated that he had deposited a chest and pot of money at Cooper's Point in the Jerseys. This parchment he smoked and gave it the appearance of antiquity; and calling on his German tailor, he told him he had found it among his father's papers, who had got it in England from the prisoner, whom he visited in prison. This he showed to the tailor as a precious paper which he could by no means lend out his hands. This operated the desired effect.

Soon after the tailor called on *Forrest* with one *Ambruster*, a printer, whom he introduced as capable of "printing any spirit out of hell", by his knowledge of the black art. He asked to show him the parchment; he was delighted with it, and confidently said he could conjure Hendricks to give up the money. A time was appointed to meet in an upper room of a public house in Philadelphia, by night, and the inn-keeper was let into the secret by *Forrest*. By the night appointed, they had prepared a closet, a communication with a room above their sitting room, so as to lower down by a pulley, the invoked ghost, who was represented by a young man entirely sewed up in a close white dress on which were printed black-eyed sockets, mouth, and bare ribs with dashes of black between them, the outside and inside of the legs and thighs blackened, so as to make white bones conspicuous there. About twelve persons met in all, seated around a table. *Ambruster* shuffled and dealt out cards, on which were inscribed the names of the new Testament saints, telling them he should bring Hendricks to encompass the table, visible or invisible he could not tell. At the words "John Hendricks, du verfluchter, cum heraus", the pulley was heard to reel, the closet door to fly open, and John Hendricks with ghastly appearance to stand forth. The

1) See the splendid ballad of Sir Andrew Barton in "A select collection of English songs", London, 1783.

2) Op. cit. v. I, pp. 268—70.

whole were dismayed and fled, save Forrest, the brave. After this, Ambruster on whom they all depended, declared that he had by spells got permission to take up the money. A day was therefore appointed to visit the Jersey shore and to dig there by night. The parchment said it lay there between two great stones. Forrest, therefore, prepared two black men to be entirely naked except white petticoat breeches, and these were to jump each on the stone whenever they came to the pot, which had been previously put there. These frightened off the company for a little. When they next essayed they were assailed by cats tied two and two, to whose tails were spiral papers of gunpowder, which illuminated and whizzed, while the cats howled. The pot was at length got up, and brought in great triumph to Philadelphia wharf: but oh, sad disaster! while helping it out of the boat, Forrest, who managed it, and was handing it up to the tailor, trod upon the gunnel and filled the boat, and holding on to the pot dragged the tailor into the river — it was lost! For years afterwards they reproached Forrest for that loss, and declared he had got the chest himself and was enriched thereby. He favored the conceit, until at last they actually sued him on a writ of treasure trove; but their lawyer was persuaded to give it up as idle. Some years afterwards Mr. Forrest wrote a very humorous play (which I have seen printed)<sup>1</sup>, which contained many incidents of this kind of superstition. It gave such offence to the parties represented, that it could not be exhibited on the stage. I remember some lines in it, for it had much of broken English and German English verses, to wit:

"My dearest wife, in all my life  
Ich neber was so frighten'd,  
De spirit come and I did run,  
'Twas juste like tunder mit lightning."

A pretty story, but does it go to prove the authorship of Colonel Thomas Forrest or De Forest, as he is sometimes called, of the "Disappointment"?<sup>2</sup>)

If the Colonel wrote the libretto, so full of personal reflections as to be unfit for the stage, why should its plot differ so widely from Mr. Watson's anecdote, particularly as the incidents of the latter would lend themselves easily and without many alterations, even as to the name of the pirate, for the plot of a farce? Then again, Mr. Watson says that Thomas Forrest fooled the tailor "when he was about 21 years of age" and that he wrote the play "*some* years afterwards". How is this? The Colonel died in 1828 at the age of 83. Consequently he was born in 1745. Adding to this date 21 years we gain the year 1766. The Disappointment was *published* (!) only one year later, in April 1767. — I confess, a strange contradiction! But this is not all, says Mr. Watson: "I remember some lines.

"My dearest wife, in all my life  
Ich neber was so frighten'd,  
De spirit come and I did run,  
'Twas juste like tunder mit lightning."

1) A copy is now in the Athenæum, called "The Disappointment, or Force of Credulity, 2d edition, 1796". (This is Watson's Footnote.)

2) I lay no stress on the suspicious footnote: the second edition is mentioned but not the first!

He must have had a peculiar memory, for *these lines appear in neither edition of the Disappointment*.

The inference is plain. It would be incompatible with historical reasoning to accept Forrest's traditional authorship unchallenged. But Mr. Seilhamer claims that "in the Ridgway Library copy the name of Colonel Thomas Forrest, of Germantown, is written in ink as the author". This is a fact. We indeed read, following the verses on the title page, the ink memorandum "by Col. Thomas Forrest of Germantown".

As this gentleman became a colonel in the later part of the War for Independence, the memorandum cannot have been added until, let us say, about 1779, — twelve years after the book was published. It might just as well have been added many years later, perhaps by somebody who read Watson's Annals! Furthermore, is it not strange that, though a second edition of the opera appeared after thirty years, no other and more convincing allusions to Forrest's authorship should have been preserved not to mention the fact that this gentleman did not himself come forward with such a claim when secrecy was no longer a virtue?

But let us examine the Ridgway copy more closely! It is full of manuscript corrections and additions, such as only the author himself can have made. Now the handwriting of these corrections differs from that of the memorandum on the title page. Consequently it was not Thomas Forrest who attributed the book to himself in afteryears, and therefore the ink memorandum is by no means authoritative. Finally, how if the half faded sign, in form of an S, and following this ink memorandum, should really have been a question mark, as it looked to me when I examined the copy Mr. Seilhamer mentions?

If this historian ends his chapter on the "Disappointment" with the words: "there is no reason to doubt, . . . that the author was Colonel Forrest" we are obliged to contradict him. It seems to me as if there be reasons enough to doubt that gentleman's authorship. In fact, Thomas Forrest is not the only competitor for the possible pseudonym of Andrew Barton, Esq. and Mr. Seilhamer, like others, though being predisposed in favor of the Colonel, was cautious enough to mention that "by some (who?) the authorship of the opera was attributed to *Joseph Leacock*, who was a jeweller and a silversmith in Philadelphia at the time, and by others to *John Leacock*, "who became Coroner after the Revolution".

We may dispose of Joseph, by saying that he seems to have been among the dead when in 1796 the second edition of the *Disappointment*, revised and corrected by the author, was issued. On the other hand, Coroner John Leacock figures in the Philadelphia directories even later.

If Andrew Barton, Esq. is to be considered a pseudonym, it seems to me that John Leacock, claimed also (by Mr. Hildeburn) to have

written the tragi-comedy of "The Fall of British Tyranny", should not be cast aside so cheerfully in favor of Thomas Forrest. However, the simplest and most satisfactory theory will be to attribute the Disappointment to the pen of one Andrew Barton, Esq., until this name has *convincingly* been proved to be a pseudonym.

### 1780—1790.

1781: The Temple of Minerva. 1782: The Blockheads. 1787: May Day in Town. 1790: The Reconciliation.

After the publication of the Disappointment in 1767 we do not come across American operas until the war for Independence drew to its end<sup>1)</sup>. In my monograph on Francis Hopkinson<sup>2)</sup> I described at some length his Temple of Minerva performed in 1781, and it is hardly necessary to repeat here the history of this curious "Oratorial entertainment" as the newspapers called it. It was a political, allegorical, operatic sketch in two scenes, in which the Genius of America, the Genius of France, the Highpriest of Minerva, and the Goddess herself unite in saying, and singing pleasant things of the French-American alliance. I also stated that it ended with the usual glorification of George Washington, that Hopkinson's music is not extant, and that the Temple of Minerva made part of a concert given on the 11th of December 1781 by the minister of France in honor of "his excellency general Washington and his lady, the lady of general Greene, and a very polite circle of gentlemen and ladies".

In the following year a mysterious work left the press, entitled:

"The Blockheads, or, Fortunate Contractor. An opera in two acts. As it was performed at New York.

New York printed. London, reprinted for S. Kearsley, 1782."

I have not seen the libretto and can only say that Mr. Wegelin<sup>3)</sup> attributes it to the pen of Mrs. Mercy Warren, the author of two other political plays. The Blockheads are said to have been written as a counterfarce to General Burgoyne's Blockade of Boston, performed by his military Thespians in January 1776 at Boston<sup>4)</sup>.

Somewhat firmer ground is gained with Royall Tyler's "May Day in Town, or New York in an Up roar". This

1) In 1778 was published at Philadelphia the comic opera of "The Political Duenna", but as this piece was not written by an American, it is unnecessary to describe it.

2) Extracts were published in *Sammelbände V*, p. 119—154. The book itself is now in the hands of the printer.

3) Oscar Wegelin: *Early American Plays, 1714—1830*. Dunlap Society publications. New series. No. 10. New York, 1900.

4) Seilhamer, *op. cit.* II, 20.

"comic opera in 2 acts, (never performed) written by the author of the Contrast' . . . The Music compiled from the most eminent Masters. With an Overture and Accompaniments.

The Songs of the Opera to be sold on the Evening of Performance."

was advertised in the New York Daily Advertiser, May 17, 1787 for performance on the following evening. It was given for the benefit of the much admired actor Thomas Wignell who in 1793 with Alexander Reinagle became manager of the "New Theatre" at Philadelphia. The opera seems not to have been received favorably for only one performance is on record. Mr. Seilhamer (II, 215) ably calls it "a skit on what has lasted in New York to our day the much dreaded May-movings". By whom the music was compiled from the most eminent masters I have been unable to ascertain.

A very much more pretentious opera was Peter Markoes "Reconciliation". The libretto was advertised as "this day . . . published" in the Federal Gazette, Philadelphia on May 24, 1790. The title reads:

"The *Reconciliation*; or the Triumph of Nature. A comic opera, in two acts by Peter Markoe. [verses.]

Philadelphia: Printed and sold by Prichard & Hall, in Market Street between Front and Second streets, MDCCXC." <sup>1)</sup>

As was the case with Andrew Barton's Disappointment, Peter Markoe's<sup>2)</sup> opera was accepted by the manager of the American Company but not performed. Of this the author informed us with some bitterness in the dedication.

"To his Excellency Thomas Mifflin, Esq., President of the State of Pennsylvania; and to the Honorable Thomas M'Kean, Esq., Chief Justice of the said State; this *Comic Opera* approved of by them in their official Capacity according to Law; but withdrawn from the Managers of the Theatre, after it had remained in their hands more than four Months; is . . . inscribed . . ."

The author also relieved us of the necessity of investigating the source of his plot. He remarks in the preface:

A revisal and correction of "Erastus", literally translated by a native of Germany, lately arrived in Pennsylvania, gave rise to the following piece.

The happy simplicity of the German original, written in one act by the celebrated Gesner, [sic] suggested an enlargement of the plan. A new character is added, songs are introduced, and the dialogue so modelled, as to be rendered (it is presumed) pleasing to an American ear. Those, who understand the German and the English languages will, on comparing the two pieces, readily perceive the difference between them . . ."

1) 8vo.; pp. III ded.; V—VI pref.; VIII Dram. pers.; 9—48. Text. Brown Univ.; Library of Congress; Library Company of Philadelphia.

Though this task of comparison would be simple, I prefer to avail myself of the "impartial review" of Markoe's<sup>1)</sup> libretto, as it appeared in the *Universal Asylum*, Philadelphia, July 1790 (pp. 46—47). Being practically the earliest critical analysis of an American opera, a literal quotation cannot fail to arouse some interest. It reads:

*"The Reconciliation: or the Triumph of Nature: a comic opera, in two Acts.* By Peter Markoe. Published in Philadelphia.

This little performance is founded on *Erastus*, a dramatic piece in one act, written by Gessner. The plan is said to be enlarged, so as to differ considerably from the German production. The plot is perfectly simple. Wilson by marrying Amelia has displeased his father. Neglected by him, and forsaken by his friends, he retired from the world, into an obscure retreat, with his wife and son, a man and maid-servant. Here they remained twelve years struggling with all the evils of poverty, but supporting themselves under their afflictions with the consciousness of innocence. Old Wilson, during a violent illness, became sensible of his unjust and cruel treatment of his children, and determined to find them out. While passing over the mountains, with this intent he is met by honest Simon, Wilson's servant, who, not knowing him, obliges him to deliver him half of his money, conceiving it more consistent with justice to rob a man of superfluous wealth, than to suffer a family to starve. The money he offers to Wilson, and tells him that he received it for him from an unknown friend. But the incoherence of his tale leads Wilson to suspect the truth of it and he at length makes a confession of the robbery. Wilson convinces him of the iniquity of his conduct, and obliges him to set out to find the man whom he has robbed, and to restore the money to him. As he is preparing to do this old Wilson enters to enquire the road, and upon seeing Simon is much alarmed. But his fears are soon removed by Wilson's assurances. By means of a letter the old man drops from his pocket, Simon discovers him to be his master's father; a reconciliation takes place, and all parties are happy.

Such a story appears calculated for the pathetic, rather than the humorous. Accordingly we find the former abounding, and the latter very scantily dispersed. The sentiments are in general fine. The moral inculcated throughout the whole is, a confidence in the ways of Providence, and an adherence to probity and rectitude.

The characters are uniformly supported. Wilson is an amiable virtuous man, who in the midst of his afflictions and concern for his wife and child, and all the distresses which have been heaped upon him, suffers not his integrity to be lessened. Amelia is an admirable pattern of conjugal affection, and firm reliance upon the justice of Heaven. This gives to her, in the greatest misfortunes, a tranquility of soul, with which she endeavours to inspire her husband; nor are her attempts fruitless. Their son William, unconnected with the world, talks with the most childish simplicity, at the same time manifesting a virtuous charitable disposition. Simon is a faithful, affectionate servant, who prefers the service of his old master, to a more profitable place, and retires with him into the mountains. He is made sometimes to utter sentiments which seem superior to the station in which he is placed. Debby is an honest, plain woman. She and her Simon have some little quarrels, but all matters

---

1) Peter Markoe was born in Santa Cruz St. Croix in 1735 and died at Philadelphia in 1792. He was educated at Trinity College, Dublin; read law in London and settled in Philadelphia in 1783. His "Miscellaneous Poems" were printed in 1787.

are at last composed between them. — Old Wilson manifests sincere contrition for his harsh conduct towards his son.

The songs are in general good. Some of them appear to us to possess real excellence; particularly the 2d, 3d, 6th and 7th. What effect this piece would have upon the stage we cannot say. It appears to us, however, that the want of humour, of variety in the dialogue, and the length of some of the soliloquies, render it less fit for the stage than for the closet."

There is no occasion to disagree with the *confrère* of olden times except where he touches the musical side of the Reconciliation. If the impartial reviewer attributes real excellence to the songs mentioned — *de gustibus non est disputandum*. For instance Wilson sings:

### Air II

Tune, The Birks of Indermay.

Why sleeps the thunder in the skies,  
When guilty men to grandeur rise? —  
Or why should innocence bewail  
Distress, in bleak misfortune's vale?  
Just are the dark decrees of heaven,  
Since short the date to either given,  
Vice earns unnecessary dread and shame,  
While endless joys are virtue's claim.

These may be good ethics but they are poor musical lyrics. Such stilted poetry may do in the philosophical abortions of Wagnerian epigones but certainly not in comic ballad operas. Especially not if they be fashioned after those of the older type, that is in such in which the songs are sung to popular tunes. Of the seven "airs" used as solos or duets and which precede the finale the first is the least objectionable from the standpoint of ballad opera, though certainly not from that of poetry. It runs thus to the tune of "My Jockey is the blythest lad":

How happy once were Debby's days!  
Ah! days of sweet content!  
The hearth rejoic'd her with its blaze  
The jack alertly went.  
Since Simon leaves his love to weep  
No comfort can she know;  
The jack eternally may sleep;  
And Debby's cake is dough, etc.

Still it cannot be denied that Peter Markoe possessed a faint conception of operatic effect. He concludes his opera after the reconciliation has taken place with what we may call a feeble attempt at a finale:



*Duet.*

Tune, Guardian Angels, etc.

Wilson.

Nature! to thy throne thus bending  
Hear a son —

Amelia.

A daughter too!

Both.

Grief no more our bosoms rending,  
Brighter prospects now we view.

Wilson.

Let him, Heaven! thy favours share

Amelia.

Make him thy peculiar care!

Both.

And in Death's awful hour  
On him the blessings pour,  
Who thus preserves a faithful pair.

William.

Tune, The Babes in the Wood.  
Dear Grand-papa! indeed, indeed!  
I love you passing well.  
To you with joy I'll sing and read,  
And pretty stories tell.  
I mean to copy all your ways,  
Instructed by mama;  
That wond'ring crouds the youth may praise  
Who loves his Grand-papa.

Deborah.

Tune, Good morning to your Night-cap.  
If she may be so bold, Sir,  
Poor Dobby takes upon her,  
Although you are not old, Sir,  
To tend and nurse your honor  
With happy art I'll play my part,  
With soup and sago cheer your heart;  
For you I'll pray,  
And bid each day  
Good morning to your night-cap.

Simon.

Tune, the same as the last.

Since now our cares are over  
 I sue for Debby's favour;  
 No more I'll play the rover  
 But stick to her for ever.  
 To you — and you  
 My thanks are due;  
 Your worship claims my service too.  
 For you I'll pray,  
 And bid each day,  
 Good morning to your night-cap.

Wilson, senior.

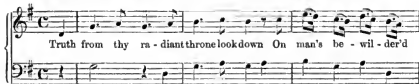
Tune, How happy a life does a miller possess.  
 Affection! continue to warm ev'ry breast;  
 Henceforth I shall hail thee the welcome guest.  
 To nature if just, we most evils defy;  
 It charms us on earth and conducts to the sky.  
 If found of our friends and our kindred we prove.  
 Our country may safely depend on our love.  
 Then may true affection each bosom possess!  
 'Tis the parent of union! the source of success!

Chorus.

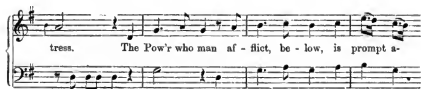
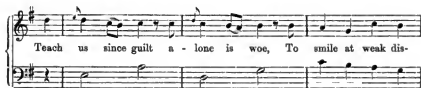
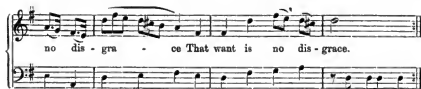
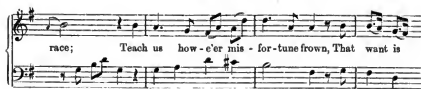
If fond of our friends and kindred we prove, etc.

Evidently Peter Markoe's libretto was considered quite an achievement in some quarters for not only did the Universal Asylum review the opera "impartially" but it published in June 1790 in addition to the words of two airs both words and music of Air VI to the tune of "In Infamy" (Wilson. Act II, Scene 5). This interest taken by the editor in Peter Markoe should be appreciated as it enables us to submit at last, if nothing better, at least an excerpt from the operatic literature of the United States during the eighteenth century<sup>1</sup>. It is the following:

*Air in the Reconciliation; A Comic Opera, by Peter Markoe.*



1) To avoid confusion. I remark that the 'Reconsaliation' (sic). The Words by a Gentleman of Philadelphia. Music by X. J. Gehot, in the first number of Young's Vocal and Instrumental Miscellany has nothing to do with the opera as performed. Gehot, the violinist, member of the "opera house, Hanover square", London, did not come to the United States before 1792 and the collection mentioned was published in 1793.



## 1793—1794.

1793: Capocchio and Dorinna; Needs must; Old woman of eighty three;  
1794 Tammany.

Until the last decade of the eighteenth century Hallam and Henry's "American Company" controlled theatrical matters entirely in our country. Being without serious competitors this company deteriorated about

1790. Finally it was dissolved. This dissolution marked a new era in our theatrical life. A rivalry sprang up between Hallam and Henry and on the other hand Thomas Wignell and Alexander Reinagle to import English actors and singers of high standing. Henry reorganised his company under the name of the "Old American Company" with headquarters at New York; Wignell and Reinagle selected Philadelphia where they built the Chesnut street Theatre 1793, for many years the wonder of the United States. Though the two companies were about equally matched as to histrionic and musical talent, they differed in one respect. Without neglecting opera the Old American Company took more to drama, whereas Wignell and Reinagle decided to lay stress on opera. This rivalry of the two companies filled our operatic life with new blood. By far the majority of popular English operas received a hearing in our country and often in a manner as to command respect.

The weak spot in the performances of former years had been the orchestra. Here, too a remarkable change took place after the conclusion of the War for Independence. To the many adventurous persons who flocked to the new born United States musicians contributed a proportionate percentage. Though these musical emigrants did not, as a rule, represent the highest order of their profession, yet quite a few, like Alexander Reinagle, William Brown, Benjamin Carr, Raynor Taylor, James Hewitt and others were able men. Furthermore when the revolutions in France and the West Indies broke out, the number of skilful musicians was increased by many who sought refuge in the United States. They added to the English and German a distinctly French element, represented by such artists like Gehot and Victor Pelissier. Was this influx of musical talent due mostly to political causes, the mentioned progress in theatrical matters contributed towards the improvement of our orchestras as the managers of the rival companies took pains to enlarge and improve their "bands". Ready to pay good salaries they had little difficulty in securing musicians who, with justifiable pride, would advertise upon their arrival in the New world that they had played, for instance, under Haydn.

As a matter of course all this had its effect on the literature of American opera. Musicians, even the meanest, will insist on reaching for the laurels of composers, and whether the managers needed new accompaniments to older works or new settings to accepted operatic novelties, they could now count upon their own forces to supply the demand. For a while the activity in these spheres of "Kapellmeister Musik" assumed, relatively speaking, formidable proportions until suddenly checked by various obstacles.

For the years 1791 to 1793 I am not aware of any work to be called

an American opera as defined in the introduction. True, Raynor Taylor <sup>1)</sup> advertised for performance at Annapolis on January 20, 1793<sup>2)</sup> his:

"Mock Italian Opera, called *Capocchio and Dorinna* . . . Dressed in Character . . . Consisting of Recitative, Airs and Duets . . . the whole of the music original and composed by Mr. Taylor."

but this vaudeville-parody like his

"comic burletta never performed, called *Old Woman of eighty three*" announced for performance ibidem on February 28, cannot be considered as operas. The nearest approach to this kind of entertainment in 1793 was a musical trifle, called "Needs must, or the Ballad Singers". It had its first performance at New York on December 23d and served as a vehicle for the reappearance of the popular Mrs. Pownall who, having broken her leg during the first few weeks of the season and when she again came before the public, was still on crutches<sup>3)</sup>. For "Needs Must" Mrs. Anne Julia Hatton, a sister of Mrs. Siddons, and wife of Ww. Hatton, a musical instrument maker at New York, furnished the plot which was slight and wrote one of the songs. The whole of the dialogue was the work of Mrs. Pownall. The only example of the songs in Needs Must that has come down to us is the following:

To her enraptured fancy flies  
Whose image fills the heart;

---

1) Taylor, Raynor, born [1747] in England, died at Philadelphia, Aug. 17, 1825 — According to John R. Parker (Musical Biography, Boston, 1825, pp. 179—180) Taylor entered at an early age, the king's singing school as one of the boys of the Chapel Royal. After leaving the school, he was for many years established at Chilmesford, Essex county, as organist and teacher. From there he was called to be the composer and director of the music to the Sadler Wells Theatre. Taylor was a ballad composer of standing before he, in Oct. 1792, appeared in Baltimore as "Music Professor, Organist and Teacher of Music in general, lately arrived from London". He was appointed in the same year organist at St. Anne's in Annapolis, but receiving no fixed salary he preferred to settle in Philadelphia. Here he was for many years organist at St. Peter's and, in 1820, influential in founding the Musical Fund Society. His compositions are numerous, and mostly of a secular character. As a speciality he cultivated burlesque odes or "extravaganzas" which came dangerously near being music hall skits. He strikingly illustrates the fact that the American public of the 18th century was not horrified by secular tendencies in an organist, outside of the church walls. Besides Taylor it was B. Carr and Alexander Reinagle who worked most for the progress of music at Philadelphia about 1800. He was famous for his improvisations. His more important works were never published.

2) Maryland Gazette, January 14, 1793.

3) Maryland Gazette Feb. 21.

4) Mrs. Pownall, who arrived in the United States during the winter of 1793—4, was identical with the celebrated Mrs. Wrihten. Comp. Seilhamer, v. III: for the remarks on Needs Must, see this author or his source Dunlap's History of the American Theatre.

Swells on the beam of her dear eyes  
Whose smiles ecstatic joy impart, etc.

More important as an attempt at opera was Mrs. Hatton's "Tammany, or the Indian Chief"<sup>1</sup>). A serious opera," the music composed by James Hewitt"<sup>2</sup>) and first performed at the John Street Theatre, New York on March 3, 1794. The performance was thus advertised in the New York Daily Advertiser for the same day:

"This evening . . . An opera (a new piece) never before performed written by a lady of this city, called *Tammany*, or the Indian Chief.

The Prologue by Mr. Hodgkinson

The Epilogue by Mr. Martin.

The overture and accompaniments composed by Mr. Hewitt with new scenery, dresses and decorations"<sup>3</sup>).

In Act 3rd a Procession, by the Company. And an Italian Dance, by Messrs. Durang and Miller."

Soon after her arrival at New York during the winter of 1793—94 Mrs. Hatton began to wield her pen as the bard of American Democracy. Party spirits ran high in those years, the Federalists and Anti-Federalists opposing each other with equal fervor as the Republicans and Democrats of to-day. Mrs. Hatton catered to the Anti-Federalists whose "platform" among other political issues strongly favored the French revolution. The Tammany Society, then almost as powerful as it is now, belonged to the same party. Under these circumstances Mrs. Hatton could easily win the far reaching protection of the society for an opera based on the legend of its patron. She hesitated not to do so, and, as a matter of course, the opera was praised by the Anti-Federalists and condemned by their political opponents. For instance, when the work was

1 Comp. Wegelin op. cit.

2 Hewitt, James, violinist, composer, music publisher. — Came to New York in 1792 with Gehot, Bergman, Young and Philips as "Professors of music, from the operahouse, Hanoversquare, and professional concerts under the direction of Haydn, Pleyel, etc. London". Hewitt managed excellent "Subscription Concerts" at New York during the following year and was very active as virtuoso and "leader of the band" of the Old Americans. He held an undisputed position as leading musician of New York, and his social standing was excellent. In 1797 or late in 1796 he seems to have purchased the New York branch of B. Carr's Musical Repository. Though he can be traced back to 1794 as publisher it was not until 1798 that he became important in that capacity. Hewitt's career extends far into the 19th century. Quite a number of his compositions are extant, scattered in our libraries, though mostly his less important works.

3) The new scenery was painted by Charles Ciceri and to use the words of Dunlap "they were gaudy and unnatural, but had a brilliancy of colouring, red and yellow being abundant".

revived in the following year, the critic of the *New York Magazine* indignantly queried on March 13th:

"Why is that wretched thing Tammany again brought forward? Messrs. Hallam and Henry, we are told, used to excuse themselves for getting it up, by saying that it was sent them by the Tammany Society, and that they were afraid of disobliging so respectable a body of critics, who, having appointed a committee to report on the merits of this piece, had determined it to be one of the finest things of its kind ever seen."

The opera actually seem to have been received with "unbounded applause" on the first night, but even the report of this success in the *Daily Advertiser* did not pass unchallenged, and William Dunlap, he too a Federalist, with evident satisfaction quotes in his *History of the American Theatre* several sarcastic communications to that paper. He calls Tammany "literally a melange of bombast" and finally remarks:

"... a more severe and well written communication takes notice of the *ruse* made use of to collect an audience for the support of the piece by circulating a report that a party had been made up to hiss it; and goes on to describe the audience assembled as made upon "the poorer class of mechanics and clerks" and of bankrupts who ought to be content with the mischief they had already done, and who might be much better employed than in disturbing a theatre."

The disturbance alluded to was an attack upon James Hewitt, the leader in the orchestra, for not being ready with a popular air when called upon."

From all this it might be seen that Tammany was not treated with indifference. However the interest did not last, as is the case with most plays applauded for reasons not artistic. The opera enjoyed three performances at New York and two at Philadelphia in 1794, one upon its revival at New York in 1795, and one at Boston in 1796 where the eminent singer and actor John Hodgkinson selected it for his benefit performance<sup>1</sup>).

It would be an easy task for us later-day critics, not hampered by political jealousies of yore, to disclose the real merits of the case by an examination of the book and the music. But neither seems to have been published. Only "books with the words of the songs" were "sold at the doors" at the second and third performances<sup>2</sup>), and nothing appears to have become of the

"Proposals for printing by Subscription, the Overture with the Songs, Chorus's, etc. etc. to Tammany as composed and adapted to the Pianoforte by Mr. Hewitt.

<sup>1</sup> Comp. the lists of productions for these years in Seilhamer.

<sup>2</sup> Comp. *Daily Advertiser* for March 5 and 7. On March 5 the public was also "respectfully acquainted that two of the Songs will be omitted as unnecessary to the conduct or interest of the piece".

The price to subscribers 12s. each copy, 4s. to be paid at the time of subscribing, and one dollar on delivery of the book, to non-subscribers it will be two dollars. Subscriptions received by James Harrison, No. 108 Maiden-lane<sup>1)</sup>.

By reading the prologue, the cast, and

"The Songs of Tammany, or the Indian Chief. A Serious Opera. By Ann Julia Hatton. To be had at the Printing Office of John Harrison No. 3 Peck Slip and of Mr. Faulkner at the Box Office of the Theatre (Price One Shilling) 1794"<sup>2)</sup>.

we may, at least, gain a vague idea of the plot,

The prologue was written by a young poet, named Richard Bingham Davis and published in a volume of his poems at New York in 1807. It reads in part as follows:

"Secure the Indian roved his native soil,  
Secure enjoy'd the produce of his toil,  
Nor knew, nor feared a haughty master's pow'r  
To force his labors, or his gains devour.  
And when the slaves of Europe here unfurl'd  
The bloody standard of their servile world,  
When heaven, to curse them more, first deign'd to bless  
Their base attempts with undeserv'd success,  
He knew the sweets of liberty to prize,  
And lost on earth he sought her in the skies;  
Scorned life divested of its noblest good,  
And seal'd the cause of freedom with his blood."

Manifestly the historically correct but poetically absurd lines present the plot in an ethno-ethical nutshell. After this prelude came the fugue with the following subjects:

Tammany	Mr. Hodgkinson
Columbus	Mr. Hallam
Perez	Mr. King
Ferfinand	Mr. Martin
Wegaw	Mr. Prigmore
Indian Dancers	Mr. Durang, Mr. Miller
Manana	Mrs. Hodgkinson
Zulla	Mrs. Hamilton <sup>3)</sup> .

Reading between the lines of the "Songs" we observe this: Tammany and Manana are in love; Ferdinand tries to separate them and finally carries Manana off by force. Tammany comes to her rescue but the

1) Comp. New York Daily Advertiser for March 29, 1794.

2) Collation: 12 mo. 16 pp. New York Historical Society; 2 copies, one lacking title page.

3) Cast copied from Seilhamer, v. III, p. 84.



Spaniards burn him up in his cabin with his beloved squaw. Truly, a serious opera but not enough so to exclude the comic element which is represented by Wegaw. Beyond this nothing definite appears between the lines of the songs. The musical structure is simple and was evidently made to order for Mrs. Hodgkinson as Manana sings most of the airs.

The first act contained four and all, for Manana. Then seems to have followed an ensemble scene in which the refrain of a chorus of Indians is taken up first by Zulla, then by Manana with an additional monologue. The act ends with the same refrain. The second act contains an Air or Wegaw, a Song for Ferdinand, two more airs for Manana and a final chorus. In the third act Tammany at last, in Air I, shows his power of song. Manana follows with two airs and the act ends with a regular operatic finale. It consists of a duet between Tammany and Manana before they are burned up in their cabin, and a chorus of "Indian Priests". After the catastrophe is reached, follow a chorus of "Indians and Spaniards" in praise of "valiant, good and brave" Tammany and a chorus of women in praise of "chaste" Manana. The whole ends with a chorus drawing the moral *facit*.

A few examples may show that Mrs. Hatton possessed some power of characterisation and that her songs called for an operatic setting very much more than those of Peter Markoe. For instance, after Ferdinand carries Manana off Tammany sings:

"Fury swells my aching soul,  
Boils and maddens in my veins;  
Fierce contending passions roll  
Where Manana's image reigns.  
Hark! her shrill cries thro' the dark woods resound!  
She struggles in lusts cruel arms,  
My bleeding bosom, my ears how they wound  
And fill ev'ry pulse with alarms.  
Come, revenge! my spirit inspire,  
Breathe on my soul thy frantic fire,  
O'er each nerve thy impulse roll,  
Breathe thy spirit on my soul, etc."

Quite different from these somewhat bombastic strains is Wegaw's hymn in praise of the "fire-water:

"For deep cups of this liquor I swear,  
Have made foolish Wegaw quite wise;  
And faith now, I can tell to a hair  
What's doing above in the skies.  
The sun is a deep thinking fellow,  
He dries up the dews of the night,

Lest old father Time should get mellow,  
 And so become slow in his flight.  
 The moon she looks drinking, 'tis plain,  
 She governs the tides of each flood,  
 And oft takes a sip from the main;  
 You may know by her changeable mood.  
 Thou dear tippling orb give me drink,  
 Large lakes full of glorious rum!  
 My head turns, I'm swimming I think  
 Sweet Rhema! Why look you so glum?"

This is really not bad for a drinking song, and we only hope that Mrs. Hatton herself enjoyed the charms of Bacchus in a more womanly manner.

To these specimens, though they are sufficient to illustrate Mrs. Hatton's art, I add the duet between Tammany and Manana for a particular reason:

Tammany. Altered from the old Indian Song.

"The sun sets in night and the stars shun the day  
 But glory unfading can never decay,  
 You white men deceivers your smiles are in vain;  
 The son of Alkmoonac, shall ne'er wear your chain.

Manana

To the land where our fathers are gone we will go,  
 Where grief never enters but pleasures still flow,  
 Death comes like a friend: he relieves us from pain,  
 Thy children, Alkmoonac, shall ne'er wear their chain.

Both

Farewell then ye woods which have witness'd our flame,  
 Let time on his wings bear our record of fame,  
 Together we die for our spirits disdain,  
 Ye white children of Europe your rankling chain."

The reason for quoting this certainly not very poetical duet is this. In Royall Tyler's comedy "The Contrast", published at Philadelphia in 1790, *Maria* sings almost identical words in the second scene of the first act. Had they been original with Tyler, Mrs. Hatton certainly would not have remarked "altered from the *old* Indian song". This remark of hers was evidently overlooked by the Dunlap Society when it reprinted the Contrast in 1887 together with "Alkmoonok. The Death Song of the Cherokee Indians" by way of illustration. The curious little piece deserves a second reprint in this monograph on early American operas as there can be not doubt of the air having also been used in Mrs Hatton's opera.

ALKMOONOK <sup>1)</sup>.

The Death Song of the Cherokee Indians.

New York. Printed &amp; sold by G. Gilfert. No. 177 Broadway.

Likewise to be had at P. A. Von Hagen, Musicstore No. 3 Cornhill, Boston.

The Sun sets at night and the Stars shun the day; but

Glo - ry re - mains when the light fades a - way. Be - gin ye tor-

mantors, your threats are in vain, for the Son of Alk-moo-nok shall

ne - ver com-plain.

1. Mr. Thomas McKee says on p. X of the introduction to the reprint: "The illustration to the song of Alkmoonok, is from music published contemporaneously with the play. This song had long the popularity of a national air and was familiar in every drawing room in the early part of the century". — But the new York directories render it impossible that the song was published contemporaneously with the play 1790) for Gilfert's above given address appears only between the years 1798—1801. Furthermore P. A. Von Hagen resided, according to the Boston directories, at No. 3 Cornhill, Boston not earlier than 1800 or possibly 1799 as a directory for this year was not issued. Therefore the date of publication probably was 1800.

## 1795—1796.

1795: Sicilian Romance; 1796: The Recruit; The Archers; Edwin and Angelina.

In 1794 Mrs. Siddon's Sicilian Romance with William Reeve's music was received with great favor at London. Always eager to acquaint their public with the successful novelties, Messrs. Wignell and Reinagle introduced the work to Philadelphians on May 6, 1795. As a rule Alexander Reinagle<sup>1)</sup> contented himself with writing new accompaniments and occasionally a new overture to such importations, but in this case he reset the entire libretto for reasons unknown to us. The Daily American Advertiser announced on May 5th 1795 that for Mrs. Morris' benefit would be given on the following evening:

"... a Musical Dramatic Tale, in 2 acts, called The Sicilian Romance, or, the Apparition of the Cliffs. Now performing at Covent Garden in London with unbounded applause. The music composed by Mr. Reinagle."

Merely alluding to an unimportant "Musical Interlude" called "The Recruit" and performed at Charleston, S. C. in 1796 the book of which was written by the actor John D. Turnbull, we now have to concentrate our attention on two operas the librettos of which were both published in 1796: *The Archer's*, frequently but erroneously called the first American opera, and *Edwin and Angelina*.

The book to the Archers was written by William Dunlap<sup>2)</sup> and the

1) Reinagle, Alexander. Pianist, theatrical manager, composer. — According to John R. Barker (in the Euterpiad, 1822) Reinagle was born in Portsmouth, England and commenced his early career in Scotland where he received instructions in both the theory and practice of music from Raynor Taylor. He came to New York in 1786, calling himself "Member of the Society of Musicians in London". His proposals to settle in New York not meeting with sufficient encouragement, he went to Philadelphia after giving proof of his abilities to the New Yorkers in an excellent concert. In Philadelphia his talents were readily appreciated, and he became music teacher in the best families. He conducted and performed in numerous concerts, besides presiding at the harpsichord in opera, in several cities, especially in Baltimore, before he and Wignell founded the New Theatre at Philadelphia in 1793. This enterprise was in every respect remarkable but too great a preference was given to opera and the commercial success was not in keeping with the artistic. Reinagle developed an astonishing activity as composer and arranger during these years. He died at Baltimore on September 21, 1809. "During the latter years of his life, he was ardently engaged in composing music to parts of Milton's Paradise Lost, which he did not live to complete. It was intended to be performed in the oratorio style, except that instead of recitatives, the best speakers were to be engaged in reciting the intermediate passages". (Parker). The L. of C. possesses some really fine sonatas of his in autograph.

2) Dunlap, William, 1766—1839. The well known painter (pupil of Benjamin West) playwright (70 original plays and translations), theatrical manager, historian, founder and vice-president of the National Academy of Design, etc.

music by Benjamin Carr<sup>1</sup>). The opera was advertised for first performance at the John Street Theatre, New York in the American Daily Advertiser, 1796, April 16th as follows:

"On Monday Evening the 18th of April will be presented a new Dramatic Piece, in 3 Acts, called *The Archers*, Founded on the story of William Tell. Interspersed with Songs, Choruses, etc. . ."

The opera was repeated "by particular Desire and the last time of performing it this Season" on April 22<sup>2</sup>) and revived on November 25, 1796 for one performance<sup>3</sup>). During the following year it was twice given at Boston, the second time with an advertisement to the effect that it had been performed in New York "several nights, with unbounded applause"<sup>4</sup>). The *Archers* then seem to have fallen into oblivion.

For want of other contemporaneous criticisms I quote what Dunlap had to say on his own behalf in the American Theatre (1832, pp. 147, 149).

"The story of William Tell and the struggle for Helvetic liberty was . . . moulded into dramatic form . . . and with songs, choruses,<sup>1</sup> etc. was called an opera . . . Mr. Carr for whom the principal singing part was allotted, composed the music. Comic parts were introduced with some effect. Schiller's play on the same subject did not then exist . . . The writer of the American play gave it a very bad title, "*The Archers*". . .

1) Carr, Benjamin, [1769]—1831. This prolific composer was a member of the "London Ancient Concerts" before he, in 1793, emigrated to the United States. He is first mentioned in the Philadelphia papers of the same year as partner of "B. Carr & Co., music printers and importers". When opening a branch of his "Musical Repository" at New York in 1794 he probably removed his residence from Philadelphia to New York. Late in 1796 or early in 1797 he seems to have sold the New York branch to James Hewitt. — Carr was a favorite of the American public as a ballad singer and tried the operatic stage with some success. But his career as organist, pianist, concert manager publisher, and composer was of by far greater importance for the development of a musical life at Philadelphia. In fact, he is equalled by very few in that respect. — His compositions, both sacred and secular, are very numerous but scattered. The New York Public Library, for instance, possesses a miscellaneous collection of sacred music in Carr's handwriting and full of original compositions by him, a fact that had escaped attention. Carr tried almost every branch of composition with success. He was a thoroughly trained musician of the old school. His works are distinguished by a pleasing softness of lines. He also wrote a few theoretical treatises. — The Musical Fund Society of which he was a founder (1820) erected a monument to his memory after his death which occurred in Philadelphia on May 24, 1831.

2) Comp. American Daily Advertiser, April 22, 1796.

3) Comp. de Minerva, November 25, 1796. This third performance escaped Mr. Seilhamer's attention, and it must be said that his antagonism against William Dunlap induced him to treat of the *Archers* too superficially.

4) Comp. Columbian Centinel, Boston, October 7, 1797.

On the 18th of April 1796, the opera of the Archers was performed for the first time, and received with great applause. The music by Carr was pleasing and well got up; Hodgkinson and Mrs. Melmoth were forcible in Tell and wife. The comic parts told well with Hallam and Mrs. Hodgkinson, although Conrad ought to have been given to Jefferson. The piece was repeatedly played, and was printed immediately."

The title page reads:

"*The Archers* or Mountaineers of Switerland; an opera, in three acts as performed by the Old American Company, in New York. To which is subjoined a brief historical account of Switzerland, from the dissolution of the Roman Empire to the final establishment of the Helvetic Confederacy by the battle of Sempach.

New York Printed by T.&J. Sword, No. 99 Pearl Street — 1796 — 1)

The history of the libretto is thus given in the preface:

"In the summer of the year 1794, a dramatic performance, published in London, was left with me, called Helvetic Liberty. I was requested to adapt it to our stage. After several perusals I gave it up, as incorrigible; but pleased with the subject, I recurred to the history of Switzerland, and composed the piece now presented to the public.

Any person, who has the curiosity to compare the two pieces, will observe that I have adopted three of the imaginary characters, from Helvetic Liberty, — the Burgomaster, Lieutenant, and Rhodolpha: I believe they are, however, strictly my own. The other similarities are the necessary consequences of being both founded on the same historic fact. . .

The principal liberty taken with history is, that I have concentrated some of the actions of these heroic mountaineers; making time submit to the laws of the Drama. But the reader will not have that sublime pleasure invaded, which is felt in the contemplation of virtuous characters; Tell, Furst, Melchthal, Staffach, and Winkelried, are not the children of poetic fiction. . . .

New York, April 10th, 1796.

W. Dunlap."

After the prologue ("We tell a tale of Liberty to-night . . .") follow the

"Characters.

William Tell, Burger of Altdorf, Canton of Uri	Mr. Hodgkinson
Walter Furst, of Uri	Mr. Johnson
Werner Staffach, of Schweiz	Mr. Hallam, jun.
Arnold Melchthal, of Unterwalden	Mr. Tyler
Gesler, Austrian Governor of Uri	Mr. Cleveland
Lientenant to Gesler	Mr. Jefferson
Burgomaster of Altdorf	Mr. Prigmore
Conrad, a seller of wooden ware, in Altdorf	Mr. Hallam
Leopold, Duke of Austria	Mr. King

1) Collation: 8<sup>o</sup>. pref. pp. (V)—VI; prol. (VII)—VIII; text 78 pp.; hist. account pp. 81—84 (1). Boston Public Library; Brown University; Library of Congress; Library Company of Philadelphia; New York Historical Society; New York Public Library; Pennsylvania Historical Society.

Bowmen	Messrs. Lee, Durang, etc.
Pikemen	Messrs. Munto, Tomkins, etc.
Burghers	Messrs. Des Moulins, Woods, etc.
Portia, Tell's wife	Mrs. Melmoth
Rhodolpha, Walter Furst's daughter	Miss Broadhurst
Cecily, a basket woman	Mrs. Hodgkinson
Boy, Tell's son	Miss Harding
Maidens of Uri	{ Madame Gardie, Madame Val, Miss Brett, etc.

Scene lies in the City of Altdorf and its Environs. Time, part of two days."

A fair example of the strength and high standard of the Old American Company!

Having the right of priority over Schiller's *Wilhelm Tell*, *The Archers* shall be treated here with especial consideration. A synopsis will also help to disclose the differences in plot, spirit and *genre* between the work of the so-called Father of the American Stage and the German master-poet.

The first scene of the first act "shows" a Street in Altdorf. Enter Cecily crying "Baskets for Sale" or rather soliciting trade with a song. She is met by "Conrad with a Jackass loaded with Wooden Bowls, Dishes, Ladles, etc.". Conrad is a jolly sort of a fellow from beginning to end of the opera as may be seen from his entrance-song:

"Here are bowls by the dozen, and spoons by the gross,  
And a ladle or two in the bargain I'll toss  
Here are ladles for soup and ladles for pap,  
To feed little Cob as he lies in your lap.  
By, by, by, by,  
Come, buy . . . etc."

In the following dialogue we hear of the troubles of the peasantry and of their preparations for overthrowing Gesler's tyrannical government. But the couple is not very much interested in politics and prefers to make love in a duet. Their happiness comes to a sudden end "when enter Lieutenant and Guard, Drums, etc. Some pressed men bound — Citizens following — Conrad attempts to steal off" but is seized by the guards and made a prisoner. This calls for a Trio between Conrad, Cecily and the Lieutenant. The latter is anything but "honest and sound at the heart", as Cecily sings of her Conrad, for his entreaties are cynically outspoken.

In the second scene we discover William Tell adjusting his arms, "his little son trying to draw his sword". They are joined by Portia, and in a highly patriotic dialogue we are informed in detail of Gesler's violations of chartered rights. Finally we are entertained with a song

by Tell, the following lines of which will prove him to have been a greater marksman than Dunlap a poet.

"Forever lives the patriot's fame,  
Forever useful is his name,  
Inspiring virtuous deeds.  
How glorious 'tis inspite of time  
In spite of death, to live sublime;  
While age to age succeeds."

The scene shifts and "bowmen are discovered preparing their arms by the Side of a Piece of Water; on the other Side of which is seen the sublime Hills, hanging Rocks, and various appropriate Beauties of the Lake of Uri. "After a chorus by the bowmen enter Walter Furst and Arnold Melchthal. Horns sound at a distance, are recognised as those of Schweiz and answered by the bowmen of Uri with the "song of Uri". Enter Werner Staffach at the head of warriors. They march down the stage and range opposite (we are in opera) the bowmen of Uri singing

"To the war horn's loud and solemn blast,  
Floating on the affrighted air,  
Obedient Schweitzers hither haste,  
The fight with Uri's sons to share."

Of course, the "Ruetli Schwur" follows, Dunlap spelling the word *Gruti* and it is here where he "concentrated some of the action of these heroic mountaineers" by availing himself of Arnold Winkelried and the Battle of Sempach, — an anachronism of eighty years, to make "time submit the laws of the Drama".

The operatic illusion becomes complete when "enter Rhodolpha, equip'd as a Huntress". She requests and receives her father's permission to fight with the men for the liberty of her country. The act could end here to the satisfaction of everybody but a finale is needed. It is furnished by Melchthal and Rhodolpha in a duet and by the "Chorus of the whole".

The second act opens "in front of the castle of Altdorf. A Pole is seen with a Hat on it. Enter Lieutenant with Guards, among whom is Conrad, armed as a Cuirassier his Armour much to large for him and apparently very heavy". The Lieutenant leads him to a spot near the castle with orders to force every passer-by to bow at the governor's hat. Exit lieutenant after a clever duet with Conrad, who continues his buffoneries. He not even interrupts them when Gesler and Lieutenant enter with deep-laid plans against the burghers of Altdorf in general and "saucy Tell" in particular. Having informed the audience of their intention to hang Tell they leave, whereupon enters Rhodolpha. We are



now entertained with a rather burlesque episode between her and Conrad. The play again becomes serious for a while after the appearance of the burgomaster who bows to the hat. A skilfully contrasted dialogue follows between him

“traitor! no, no, . . . one of Switzerland’s best friends”

as he calls himself and Rhodolpha. Finally, aiming at the burgomaster with her weapon she forces him to kneel down and bow to her, “the representative of Liberty”. From a melodramatic standpoint this is very effective and would please an American audience to-day as much as it probably did one hundred years ago. The scene, however, is weakened by a rather tawdry song of Rhodolpha and by additional buffoneries of Conrad.

The next scene carries us to the town-hall of Altdorf. Its interest is concentrated in a fine monologue of Tell who incites his fellow citizens to speedy action. He is surprised and disarmed, whereupon we are carried back to the castle, the pole etc., and — Conrad in *Morpheus’* arms. Enter burgomaster, Tell, and lieutenant. Traitor and patriot are contrasted in a pathetic manner, but the effect is destroyed by what follows: a low-comedy scene between Conrad and Cecily. For instance, Cecily sings a song, tickling at its refrains her sleeping lover’s nose. Finally Conrad “gets out of the cuirass and dresses up Cecily”.

The fourth scene carries us to the governor’s palace where Gesler gives orders to execute Tell immediately though Portia pathetically cries for mercy. The news that the Austrians “have stop’d; amaz’d” and that Leopold of Austria has taken supreme command, force Gesler to defer the execution. He resolves to free Tell under the condition that “he must somewhat do to please us”. Of course, we now expect to be witnesses of how Tell shoots the apple from his son’s head. Strange to say, Dunlap contents himself with merely letting Gesler stipulate this feat as the *conditio sine qua non*, and with contrasting Gesler’s devilishly cruel designs with Portia’s pathetic outcries.

The next scene shows “the Mountains, a Waterfall and a distant View of a port of the Lake”. Enter Walter, then Melchthal and bowmen rejoicing in the news of the emperor’s death. After a rather bombastic song of Melchthal, those present are joined by Werner, Rhodolpha, pikemen, and maidens bringing the belated news that “Gesler hath seiz’d on Tell, and threatens death”. All this occasions a trio between Rhodolpha, Melchthal and first bowman “altered from Goldsmith”:

“Dear is the homely cot, and dear the shed  
To which the soul conforms;  
And dear to us the hill, whose snow-crowned head  
Uplifts us to the storms, etc.

With the quoted lines as chorus-refrain, the curtain falls, the interruption of the apple-scene being an obvious technical blunder.

Its development is taken up in the first scene of the third act, on lines and at times in words almost literally the same as in Schiller's drama. The second scene presents "The mountains Violent Storm, Wind, Rain and Thunder". After the storm has abated, enters Melchthal with this song:

"Hark! from the mountain's awful head,  
To stranger's hearts inspiring dread,  
The genius of our hills in thunder speaks!  
Switzers, to arms! to arms! arise!  
To arms! each hollow cave replies  
To arms! to arms! from every echo breaks."

Then enters Rhodolpha followed by her female archers. We listen to a song by her and are then notified by Werner Staffach — how weak is this all compared with the corresponding scenes in Schiller:

"the tyrant Gesler's slain  
'Twas Tell that slew him—here upon the lake"

Hardly has he narrated how Tell escaped, when the hero arrives. He is greeted with:

*Song*

*Rhodolpha*

He comes! he comes! the victor comes,  
Who conquers in his country's cause, etc.

*Chorus*

He comes! he comes! etc.

*Arnold*

Not so the bloodstain'd hero, he  
Who murders but to gain a name, etc.

*Chorus*

He comes, etc.

Tell is chosen commander in chief. He distributes his orders. Exeunt all except Rhodolpha and Arnold who remain true to the traditions of opera by singing a duet before hastening away.

The third scene is of an essentially comic character. It plays in the Castle of Altdorf where Conrad is tried as a deserter. But he seems to know that nothing will happen to him for he is extremely merry though the guards prepare to shoot him. They are prevented from doing so

by Rhodolpha and her Amazones who have attacked and stormed the castle as Melchthal has the kindness to inform the public. After some funny lines by Conrad and a song of Cecily, the scene closes with a *glee* between Rhodolpha, Arnold and Cecily.

Scenes fourth and first represent the *finale* of the work on "the Field of Battle, surrounded by Mountains". It is a regular stage skirmish void of dramatic interest. Leopold is slain by Tell, Conrad has a few jokes in store, and with much noise of sounding horns and trumpets "an almost bloodless victory" is won by the Swiss. Tell advances and delivers a patriotic speech with a song

"When heaven pours blessings all around  
O! May mankind be grateful found, etc."

Arnold Melchthal follow with:

"Ye youths, to Melchthal look and learn; —  
It's blest reward to see Virtue earn, etc."

Rhodolpha with

"If foreign foes our land invade,  
Like me, may each undaunted maid,  
A patriot heart display, etc."

Cecily with

"Now war is o'er, and Conrad mine  
I'll make my baskets, neat and fine, etc."

Chorus of the whole

"When heaven pours blessings all around, etc."

and curtain.

Necessarily the American and German play have much in common, "being both founded on the same historic fact" as Dunlap puts it in his preface. That Schiller's drama surpasses the *Archers* in dramatic logic, vigour, purity of style, and poetic beauty goes without saying for Dunlap was not a master-poet but merely a dramatically gifted stage manager. However, it would be unjust to deny the *Archers* some forcible monologues and skilfully contrasted scenes in which the mongrel form of opera is well kept in mind. It would also be unjust to condemn Dunlap wherever his version differs from Schiller's merely because it differs. We generally grow so familiar with the structure of a masterpiece that a different version appears to be a failure though it may possess its independent merits. For instance, no esthetic objection can be raised against Dunlap's endeavors to picture Tell as an active "politician" or to keep Tell's wife more in the foreground than Schiller did.

Dunlap falls short less in such details than in his arid lyrics and in the general aspect of the play. The Tell story is bound to be the theme for a serious drama, and no theme is less appropriate for a comic opera, as the story contains no comic elements whatever. If therefore an author stoops to make of it a comic opera he will be forced to use violence. This Dunlap has done and this combination of heterogenous elements has been futile, the more so as the comic scenes decidedly smack of low comedy. At times Conrad and not Tell seems to be the hero. In fact the Archers could greatly be improved if Conrad and Cecily were omitted. Of course, then the main reason for calling the work a *comic* opera would disappear and the part which music has in the play would further be reduced.

Perhaps it would have been better to omit music entirely with exception of some patriotic choruses and the storm music between scenes I and II of the third act, since nearly all the songs, duets and trios are wholly undramatic. They retard the solution of the problem and contain but repetitions of the contents of the spoken monologues and dialogues in form of musical lyrics. Still, we must not censure Dunlap too severely. Others, and the greater than he, sinned against good taste by forcing serious themes into the straitjacket of comic opera.

This had to be pointed out, as the origin of the peculiarly spectacular and nonsensical character of the American (so-called) comic operas of to-day — veritable operettinaccias, to murder the Italian language — must partly be traced back to the beginnings of operatic life in America. The remark will go a good way towards a reasonable explanation of why so far the birth of genuine American opera has been so tardy, for American comic opera is, at its best, a deeply rooted national evil.

Of Carr's music to Dunlap's Archers hardly anything can be said as it seems to be lost. However, I was fortunate enough to discover in No. 7 of Carr's Musical Miscellany, the number having been copyrighted in 1813, a

"*Rondo* from the Overture to the opera of the Archers or Mountaineers of Switzerland and composed by B. Carr. Arranged for the Piano Forte."

The reprint of this extremely scarce piece<sup>1)</sup> will be found in Appendix II. That it in no way presents an overture programmatic of the Tell idea will be seen at the first glance. It is a simple rondo, the themes of which may or may not have been used in the opera. If the songs, etc. were as dainty as this rondo, we surely must regret their loss.

1) The only copy I personally know of is in possession of the Hopkinson family of Philadelphia.

*Edwin and Angelina.*

Allusion was made to the prevailing idea that the Archers were the first American opera. They were not for at least

*Edwin and Angelina* or the Banditti, an opera, in three acts. New York. Printed by T. & J. Swords, No. 99 Pearlstreet. 1797."

possesses the claim of priority<sup>1)</sup>. The libretto was written by Elihu Hubbard Smith, a physician, graduate of Yale, who was born at Litchfield, Conn. in 1771 and died of yellow fever at New York in 1798. The preface as all good prefaces should do, gives the history of this opera, and a strange history it is.

"... The principal scenes of the following Drama were composed in March, 1791 as an exercise to beguile the weariness of a short period of involuntary leisure; and without any view to theatrical representation. From that time, till the month of October 1793, they lay neglected, and almost forgotten. An accident then bringing them to recollection, several short scenes were added, agreeable to my original design; and the whole adapted to the Stage. The piece was presented to the *then* Managers of the Old American Company, for their acceptance, the December following; but the peculiar situation of the theatre prevented any attention to this application, till June, 1794; when on a change in the management, it was accepted. An interval of six months, and a further acquaintance with the Stage, had convinced me that the piece might undergo alterations, with advantage. These were undertaken, immediately: the loss of a comic character, which was now rejected, was supplied by two new additional scenes; additional songs were composed; and a Drama of two acts, in prose, was converted into the Opera, in its present form, in the course of the succeeding month. The inherent defects of the plan were such as could not be remedied, without bestowing on the subject a degree of attention incompatible with professional engagements; and, which I, therefore thought myself justified in withholding. But should this performance meet the same generous indulgence, in private, with which it was received in public, I shall neither attempt to disarm Criticism of her severity, nor be ashamed of this feeble effort to contribute to the rational amusement of my fellow-citizens.

New York, Feb. 15, 1797.

P.S. It may not be improper to observe (though the reader can scarcely be supposed uninformd, in this particular) that the first, second, third, fifth, and sixth songs, in the third act of the following Drama, are from Goldsmith; and all except the first, from the Ballad of "Edwin and Angelina". I have taken the liberty to make a slight alteration in the second, to accommodate it more perfectly to my purpose; and it will be obvious that, in the principal scene between Edwin and Angelina, I have availed myself of the sentiments, and, as far as possible, of the very expressions of the Author."

The performance alluded to took place at New York on December 19, 1796. The work was advertised in the *American Minerva* for the same day as:

1) Collation: 8vo. t. p. V. bl.; p. (3) ded. signed E. H. Smith "To Reuben and Abigail Smith, Connecticut. My Dear Parents. ."; pp. (5)—6 pref.; p. 7 dramatis personae; pp. 8—72 text. — Boston Public Library; Brown University; Library Company of Philadelphia; Massachusetts Historical Society; New York Historical Society.

"never performed . . . With songs, partly from Goldsmith, partly original. Music by Pelissier"<sup>1</sup>).

The cast appears to have been this from the libretto:

Sifrid	Mr. Hodgkinson
Edwin	Mr. Tylor
Ethelbert	Mr. Martin
Walter	Mr. Crosby
Edred	Mr. Munto
Houg	Mr. Miller
Banditti	
Angelina	Mrs. Hodgkinson

If Victor Pelissier's music which seems not to be extant, was as defective as Elihu Hubbard Smith's libretto the managers were justified in according Edwin and Angeline but one performance.

The "scene lies in a forest, in the northern extremity of England, and in a Cavern, and the entrance of a Hermitage, in the Forest. Time, that of the Representation". Earl Ethelbert, wealthy and reported generous, and Sifrid, of noble birth but poor, gained birth in the same city.

" . . . . . While young,  
Distinction proud was neither known nor felt:  
But Ethelbert, arrived to manhood,  
 . . . . grew vain, debauch'd,  
Selfish and mercenary, false and cruel."

After the death of his father, Ethelbert took possession of the estate and

" . . in place exalted, he no more,  
His former friend recogniz'd."

Sifrid, deeply wounded, left him and became tenant to a neighbouring lord. There he saw, loved and was loved by Emma, the daughter of a simple husband man like himself. Ethelbert strove to gain, betray and corrupt Emma and as she was constant, finally

" . . . . . with armed force  
At night, he bore her captive to his tower."

1) Pelissier, Victor, performer on the French horn and composer. — First mentioned on Philadelphia concert programs in 1792 as "first French horn of the Theatre in Cape François". After residing at Philadelphia for one year he moved to New York as principal hornplayer in the orchestra of the Old American Company. His name is frequently met with on New York concert programs, and most of the arrangements and compositions for the Old American Company were written either by him or James Hewitt. Pelissier resided at New York for many years.

In vain; she remained "inflexible to faithlessness or shame". Ethelbert then imprisoned Sifrid and caused a report to be spread that he had died, hoping "by long attention to o'ercome her hate". Several years pass. Sifrid forces his escape and flees. Convinced that the worst has happened and that the earl killed Emma, he becomes an outlaw and finally chieftain of bandits. But Emma is still alive and still loves Sifrid. In the meantime, Ethelbert "sinks a slave" of Angelina's beauty. She is also loved by Edwin, a poor knight. Angelina loves not Ethelbert but Edwin, though for a while her affection is subdued by "arrogance of wealth" and "false pride of birth". Edwin "murdered" by her disdain, flees and becomes a hermit in the same forest where Sifrid is chieftain of bandits.

Angelina tortured by remorse, seeks to find Edwin. Ethelbert follows her to the forest but again she rejects his love. In this very moment they are attacked by the bandits. Angelina escapes but Ethelbert is captured. On recognizing him, Sifrid at first contemplates cruel revenge. He abandons all bloodthirsty designs after hearing from Ethelbert that Emma is still living and still true to his memory. The band then receives orders to scour the forest through for Angelina who has found shelter in Edwin's hermitage. At first the lovers do not recognise each other. After some tearful scenes they do and embrace in perfect harmony.

Alas! Sifrid, Ethelbert, and the robbers rush into the hut. Ethelbert is naturally very much surprised and bewildered to find Angelina in a hermit's arms and commands him to release her which Edwin, of course, refuses to do. Provoked by his firmness Ethelbert exclaims:

"I would not harm that reverend form, or dash,  
Against the earth, thy sacred heart;  
But, wert thou young, thy life should answer me,  
For thy insolence, old man."

Whereupon Edwin throws off his disguise and draws his sword.

"Ethelbert (in great surprise): Edwin!  
Edwin (Fiercely advancing): Edwin, Lord!  
Ethelbert (with great emotion) The saviour of my life!  
The murderer of my love!"

The scene ends in happiness, after an explanation how, when, and where Edwin saved Ethelbert's life. But some difficulties remain to be removed. Sifrid is anxious to hasten back to Emma. His words to the bandits

"..... My friends! Hear all  
To my fond arms, Earl Ethelbert restore  
The woman of my love; unto my care  
My fields paternal, and my earliest home"

are met with an outburst of indignation by these gentlemen who are not very anxious to reform. Gradually, however, their hearts soften, and the *finale* brings universal happiness and perfect harmony.

This plot, though simple, is full of improbabilities. And these improbabilities render the developments complicated as the author has not carried out the dramatic idea with sufficient clearness and logic. It is for instance illogical that Ethelbert should recognise Edwin and not *vica versa* as well, which would have saved the public a good deal of guesswork and surprise, greater than that of Ethelbert on recognising Edwin. In fact, the main defect of the play lies in the by far too many surprises that are sprung on the audience.

The language is "exalted" and "sublime" as in so many efforts of this era of "Sturm und Drang", Ossian, and "Die Räuber". The characters with their mixture of hyper-romantic sentimentality and stage villainy probably appealed to the public of those days, but they are woefully schematic. To dwell on Edwin and Angelina, as an "opera", is hardly necessary after the confessions of the author in his preface. It is sufficient to state that the leading men and leading ladies all come in for their share of the dozen lyrics which protract the dramatic agony, and that the whole winds up in an elaborate but commonplace *finale*.

### 1797—1800.

1797: *Ariadne Abandoned*; *The Iron Chest*; *The Adopted Child*; *The Savoyard*; *The Launch*. 1798: *The Purse*; *Americania* and *Elutheria*. 1799: *Sterne's Maria*; *Fourth of July*; *Rudolph*. 1800: *Castle of Otranto*; *Robin Hood*; *The Spanish Castle*; *The Wild-geese Chase*.

In 1797 a form of operatic entertainment was introduced in New York for which I believe the Americans to be peculiarly gifted: the melodrama. On April 22nd, the much admired Mrs. Melmoth advertised for her benefit on Wednesday the 26th in the New York Daily Advertiser:

"The evenings entertainment will conclude with a piece, in one act, never performed in America, called *Ariadne Abandoned By Theseus, in The Isle of Naxos*.

Between the different passages spoken by the actors, will be Full Orchestra Music, expressive of each situation and passion. The music composed and managed by Pelissier."

This advertisement is about all I have been able to find regarding *Ariadne Abandoned*. It probably was an imitation of Benda's work, but neither this nor how the public received the melodrama, could I ascertain. At any rate, when John Hodgkinson invaded Boston during



the same year, *Ariadne* was performed there on July 31st as a "Tragic Piece in one act" and again with Pelissier's music<sup>1</sup>).

The next American opera carries us to Baltimore where on June 2, 1797<sup>2</sup>), was to be performed

"... a favorite new play, interspersed with songs, called *The Iron Chest*.

Written by George Colman, the younger, founded on the celebrated novel of Caleb Williams, and performed at the theatres in London, with unbounded applause.

The music and accompaniments by Mr. R. Taylor."

In England this Play, interspersed with songs, was styled an opera. It had its first performance as such with Stephen Storace's music in London in 1796, and it is for this reason that I included *The Iron Chest* with Reinagle's music in the body of my monograph instead of in the appendix.

Our managers have ever been eager to import the successful London novelties. A case in point is Samuel Birch's *Adopted Child*. First performed with Thomas Atwood's music at Drury Lane in 1795 is was introduced to a New York audience as early as May 1796 and continued to meet with the applause of different American audiences. As a rule it was given with Atwood's music but in Boston, for some reason or the other, the managers of the Haymarket Theatre decided to perform "for the last time" on June 5, 1797<sup>3</sup>).

"The Musical Drama of the *Adopted Child*" with "the music entirely new and composed by Mr. V. Hagen"<sup>4</sup>).

1) Comp. *Columbian Centinel*, July 29, 1797.

2) Comp. *Federal Gazette*, June 2, 1797.

3) Comp. *Columbian Centinel*, June 3, 1797.

4) This Mr. V. Hagen probably was P. A. Van Hagen, senior; organist, violinist, composer. — P. A. van Hagen, jun. came to Charleston, S. C. in 1774. He called himself in advertisements "Organist and Director of the City's Concert in Rotterdam. Lately arrived from London" and gave lessons on the organ, harpsichord, pianoforte, violin, violoncello, and viola. He was probably identical with the violinist of the same name who appeared at New York in 1789, having changed the "jun." into "sen." in distinction from his son P. A. Van Hagen. In the following year he called himself "Organist, Carillonneur, and Director of the City Concert, at Zutphen". During the following years he resided at New York, from 1793—1796 as principal arranger of the Old City Concerts. After his removal to Boston, during the fall of 1796, J. C. Moller became his successor. At Boston Van Hagen was for a while leader in the New Theatre orchestra. In his advertisements as music teacher he did not fail to call himself "Organist in four of the principal churches in Holland" with an "experience during 27 years as an Instructor". With his son he seems to have opened a music-store in 1798, but the firm probably was dissolved late in the same year or early in the next. Of his year of death I am not certain, possibly he died about 1800.

Though an advertisement to that effect escaped my attention, it is almost safe to say that the preceding performances, too, were given with Van Hagen's setting. When the first took place I do not know; certainly between January and the middle of March 1797, since the second was advertised for March 15th.

Still less information I have to offer as regards a musical farce, performed at Wignell and Reinagle's theatre in Philadelphia on July 12, 1797. I glean from a theatrical advertisement in Porcupine's Gazette for the same day the following title and cast

"... a musical farce, in two acts (never performed) called *The Savoyard*; or the Repentant Seducer. (The music composed by Mr. Reinagle.)

Jacques	Mr. Moreton
Belton	Mr. Fox
Front	Mr. Harwood
Simond	Mr. Warren
Father Bertrand	Mr. L'Estrange
Benjamin	Master H. Warrell
Banditti	Messrs. Francis, Warrell and Blisssett
Countess	Mrs. Francis
Nanette	Mrs. Oldmixon
Claudine	Mrs. Warrell."

The plays written during the years immediately following the War for Independence frequently had a patriotic or political background. If their literary merit was very doubtful, their success with the public was assured if they employed sufficient bombast, stage-battles, and patriotic tableaux to appeal to the pride of our new-born nation. To this category belonged John Hodgkinson's "the *Launch*, or, Huzza for the Constitution". Again we are indebted to the old newspapers for the few items relating to this piece. The first was a preliminary "puff", published in the *Columbian Centinel*, Boston on Wednesday, September 13, 1797.

#### *Theatrical.*

We hear that Mr. Hodgkinson has written a musical Drama, entitled "The *Launch*", in celebration of the naval fête of Wednesday next; — on which evening it will be performed, concluding with a splendid representation of the frigate *Constitution* breasting the curled surge.

The piece is said to contain a great diversity of national character, and incidental Song. The idea is novel — the occasion happy."

On the day of the first performance the same paper went into further particulars concerning the

"Musical Piece, in one act, never yet performed, called the *Launch*; or Huzza for the Constitution. Written by John Hodgkinson. The whole will

conclude with a striking Representation of Launching the New Frigate Constitution. Boats passing and repassing on the Water. View of the River of Charlestown, and the neighbouring country—taken directly from Jeffry and Russel's Wharf. The scenery principally executed by Mr. Jefferson.

Ned Grog	Mr. Hodgkinson
Constant	Mr. Tyler
Old Lexington	Mr. Johnson
Old Bunker	Mr. Munto
Jack Hawlyard (with a hornpipe)	Mr. Jefferson
Tom Bowling	Mr. Lee
Sam Forecastle	Mr. Leonard
Irishman	Mr. Fawcatt
Scotchman	Mr. Miller
and Nathan	Mr. Martia
Mrs. Lexington	Mr. Brett
and Mary	Miss Brett."

Readers familiar with American history will notice patriotic allusions even in the nomenclature of this spectacular piece so generously called a "musical drama" in the *Columbian Centinel*. As far as the music is concerned the "great variety of incidental song" stamped the Launch an operatic *pasticcio* since we read in the advertisement of the fourth performance on November 21, 1797:

"The Musick selected from the best Composers, with new Orchestra parts by *Pelissier*."

During the years 1798 and 1799 surprisingly few operas were written in the United States and these few would hardly deserve more than a passing account even if we were in a position to offer a minute description of them.

In his monograph on early American plays Mr. Wegelin mentions:

"American Tars (The Purse). Played in the Park Theatre, New York, January 29, 1798."

Mr. Wegelin has not given the title quite correctly as it should be "The Purse, or, American Tars", and a perusal of the *City Gazette of Charleston*, S. C. would have convinced him that the piece was given there under that title a year earlier than in New York: on February 8, 1797. It evidently was an americanised version of William Reeve's opera "The Purse, or, the Benevolent Tars" (libretto by Cross) which was introduced in the United States in 1795 with great success. But if such versions *in usum delphini* were to be enumerated, I fear, Mr. Wegelin's list would have to be considered very incomplete as few English plays and operas of the day were not subjected to similar mutilations to suit the American public.

On the other hand a work escaped Mr. Wegelin's attention that certainly should have found a place in his monograph. It was performed on February 1798 at Charleston S. C. and called

"a new Musical and Allegorical Masque, never yet printed or performed, entitled *"Americania and Elutheria; or, a new Tale of the Genii."*

Neither the author nor the composer are mentioned in the City Gazette from which I gleaned the title, but a sketch of the plot is printed, preceded by the following cast:

"Jelemmo and Arianthus, Great winged Spirits, attendants on Americania	Mr. Cleveland and Mr. Downie
Offa, Chief of the Alleganian Satyri	Mr. Jones
Musidorus, the Alleganian Hermit, the only Mortal in the Masque	Mr. Whitlock
Horbla, Chief of the Dancing Spirits	Mr. Placide
Damonello, Lucifero, Horrendum, and Zulpho, Dancing Satyrs	Messrs. Hughes, Tubbs, J. Jones and M'Kenzie
Americania, Genius of America, a great Spirit, residing since the creation on the summit of the Allegani	Mrs. Cleveland
Vesperia, a winged Spirit, chief attendant on Americania	Mrs. Tubbs
Hybla, chief of the Hemmadriads or Wood Nymphs, and principal Dancer	Mrs. Placide
Tintoretto, Luciabella, Juberina, Ariella and Tempe, dancing Nymphs	Mrs. Hughes, Mrs. Edgar, Miss Arnold, etc.
Elutheria, Goddess of Liberty, who flies to the arms of Americania for protection	Mrs Whitlock.

#### *Sketch of the Plot*

Hybla a Mountain Nymph, desirous to see a mortal, implores Offa, a Satyr, to procure that pleasure. Offa deludes an old Hermit up to the Summit of the Allegani Mountain, to a great Rock, inhabited by Genii or Aerial Spirits, the chief of whom, called Americanio, understanding that the old Hermit is ignorant of the American Revolution, commands her domestics to perform an *Allegorical Masque* for his Information.

In Act first — A grand Dance of Nymphs and Satyrs, who will form a group of the most whimsical kind.

In Act second — A meeting taken place between Elutheria, the Goddess of Liberty, and Americania, who descend on Clouds on opposite sides.

A *Pas de Deux*, between the Satyr Horbla and the Nymph Hybla. The whole to conclude with a General Dance, of the Nymphs and Satyrs, a *Pas de Deux*, by a young Master and Lady; and a *Pas de Trois*, by Mrs. Placide, Mr. Placide and Mr. Tubbs."

Turning to the year 1799 at least three works are on record that may be called American operas. In the first place:

"An opera, in 2 acts, never performed here, called *Sterne's Maria*, or, the Vintage. In the course of the opera the following new scenery will be displayed. Opening scene — A Sunsetting, with a representation of the vineyards of France, and the manner of gathering in the Vintage.

Entrance to a French inn. Concluding Scene — Landscape and rising Sun."

This was the advertisement of the first performance on January 14, 1799, as it appeared in the *New York Daily Advertiser* for Jan. 12th<sup>1</sup>). The book came from the fertile pen of William Dunlap, and as the author has a few lines to say on his play in the *History of the American Theatre* (pp. 259—260) they may follow for want of other information:

"On the 14th of January, 1799, the manager of the New York theatre brought out an opera written by himself, founded on the story of Maris, and called "*Sterne's Maria*, or the Vintage". The music was composed by Victor Pelessier, and the piece pleased and was pleasing, but not sufficiently attractive or popular to keep the stage after the original performers in it were removed by those fluctuations common in theatrical establishments. *Sterne's Maria* was thus cast: Sir Harry Metland, Mr. Hallam, junr.; Yorick, Mr. Cooper; Pierre (an old man, father of Maria), Mr. Hogg; Henry (Maria's lover), Mr. Tyler; La Fleur, Mr. Jefferson; Landlords, Peasants, etc. Maria, Miss E. Westray; Nanette, Mrs. Oldmixon; Lills, Mrs. Seymour. It is not necessary to observe to those acquainted with any part of American theatrical history, that the music of the piece was confined to Messrs. Tyler and Jefferson among the males. The females were all singers; Mrs. Oldmixon the superior. The opening chorus in the vineyard at sunset, and preparations for the peasant's dance.

Sterne's words were kept for Yorick, with little variation, and the story of Maria told in his language. La Fleur is the lover of Nanette, and gives . . account of taking leave of his drum and his military life."

Again it was Victor Pelissier who furnished the music to a "musical drama", which, by the way, further illustrates how spectacular theatricals were gradually encroaching upon legitimate drama on the American stage.

At the Park Theatre in New York was performed on July 4, 1799 as appears from the *Daily Advertiser*

"a splendid, allegorical, musical Drama, never exhibited, called:

The Fourth of July; or, Temple of American Independence. In which will be displayed (among other scenery, professedly intended to exceed any exhibition yet presented by the Theatre) a view of the lower part of Broadway, Battery, Harbor, and Shipping taken on the spot.

After the shipping shall have saluted, a military Procession in perspective will take place, consisting of all the uniform Companies of the City, Horse, Artillery and Infantry in their respective plans, according to the order of the March.

1. Mr. Wegelin incorrectly gives January 11th as the date of performance.

The whole to conclude with an inside view of the *Temple of Independence* as exhibited on the Birth Day of Gen. Washington. Scenery and Machinery by Mr. Ciceri — Music by Mr. Pelessier."

In addition, a melodrama should be mentioned for the year 1799 of which I found neither the date of first performance nor the name of the composer. It was written by the actor John D. Turnbull, and Mr. Wegelin gives the title of the libretto that appeared, he says, in several editions as follows:

"*Rudolph; or the Robbers of Calabria*. A Melodrama in three Acts, as performed at the Boston Theatre.

18 mo., pp. 141. Boston 1799."

If we except the "celebrated Musical Romance" of the

"*Castle of Otranto*. Altered from the Sicilian Romance. Music and Accompaniments by Pelissier."

as first performed on November 7, 1800 at New York and

"The much admired Comic Opera of *Robin Hood*, or Sherwood Forest. Compressed in two Acts . . . The Music composed by Mr. Hewitt."

as performed for the first time, also at New York, on December 24, 1800, the few novelties at the close of the eighteenth century were due to William Dunlap's pen.

Says the author in his History of the American Theatre:

"On the 5th of December [1800] an opera, the music put together by James Hewitt, and the dialogue by the manager, was performed, not approved of, repeated once, and forgotten. It was called the "*Knight of the Guadalquivir*."

Dunlap, when compiling his history undoubtedly relied to a great extent upon his memory, and it is not surprising that he should have forgotten the original title of one of his numerous plays in which he himself did not discover literary merits. The New York Daily Advertiser thus advertised on December 5th the first performance of the opera with an abundant display of dons and sennoritas in the cast and the inevitable Irishman in their midst:

". . . a Comic Opera, (never performed here) called *The Spanish Castle*, or, the Knight of the Guadalquivir. With new scenery and Dresses never before exhibited.

#### Characters.

Montalvan	Mr. Fennel
Sebastian	Mr. Hallam
Algiziras	Mr. Martin

Florenzo	Mr. Fox
Juan	Mr. Hallam, jun.
Anselmo	Mr. Tyler
Manuel	Mr. Powell
Hugo	Mr. Crosby
Pedro	Mr. Hogg
Pero	Mr. Jefferson
O'Tipple	Mr. Hodgkinson

Officers, Soldiers, etc. by Gentlemen of the Company.

Women

Olivia	Mrs. Hodgkinson
Henerica	Miss Brett
Lisetta	Miss Harding

"The Music by Mr. Hewitt."

William Dunlap fared somewhat better with a libretto that was only to a limited extent his own, being hardly more than a translation of a farce by Kotzebue, the idol of the theatre-going public of those days. Again we must refer to Dunlap's own words (op. cit. pp. 272, 275):

"In August, 1799, the yellow fever again appeared in New York. The manager of the theatre [Dunlap himself] resided at Perth Amboy, his native place, and was employed in translating Kotzebue's comedy of "False Shame" and turning the farce of "Der Wildfang" into an opera, which he called the "Wild-geese Chase", a title which some wisecracks thought was intended as a translation of the German appellation."... "as translated and metamorphosed into an opera... the Wild-geese Chase was performed on the 24th of January, and continued a favorite as long as Hodgkinson continued a favorite as long as Hodgkinson continued to play the young baron."

Strange to say, Dunlap had his version of the "Wildfang" not printed as an opera libretto but as

*"The Wild-Goose Chase. A Play in four Acts; with Songs, from the German of Augustus von Kotzebue; with Notes, marking the Variations from the Original."*

The "play", as preserved for instance at the Boston and New York Public Libraries, informs us that the music was "composed by Mr. Hewitt", a fact easily to be verified from other sources, and in the notes (pp. 100—104) we read that

"all the songs... are added by the translator..."

This was about the only "metamorphosis" to warrant the Wild Goose Chase being offered to the public as "a comic opera, in four acts" as it was called in a favorable criticism under date of January 24th, 1800 in the February issue of the Monthly Magazine and American Review.

Notwithstanding public approval of the modified version of Kotzebue's play, Dunlap must have altered the Wild Goose Chase immediately

after the first performance for it was advertised in the New York Daily Advertiser for performance on February 19th as "a comic opera, in three acts". But Dunlap was still unsatisfied, for when the next winter season opened, it was given on December 19th. 1800 as "the much admired Comic Opera of the Wild Goose Chase. Compressed in two Acts . . ."

In the meantime James Hewitt seems to have published the music, though I have been unable to find a copy, since Joseph Carr, when announcing in the New York Daily Advertiser, February 3, 1800 his intention to publish "The Musical Journal" concluded the advertisement with the notice:

"Next week, will be published, by J. Hewitt, the favourite songs in the Wild Goose Chase, as performed at the Theatre with great applause."

In this survey of early American operas — *sit venia verbo* — I possibly have omitted a few, owing to the difficulty of access to the sources of information to which I reckon in the very first place the scattered files of our early newspapers. Nothing substantially new however, I believe, would be added even under more favorable conditions.

Early American opera was an offspring of English ballad opera and hardly contained any promises for a truly national art. The nineteenth century has by no means improved the outlook. During its first quarter the melodrama strived simultaneously with the senile ballad operas. Then the definite importation of Italian opera inspired a few composers to bloodless imitations of Rossini, Donizetti, Verdi etc. Meyerbeer, Gounod, and finally Wagner stood godfathers to the more modern American attempts at opera, and to-day we are as far from American opera of artistic importance as we ever have been. Not that our composers lack the power to write dramatic music, but our operatic life has been trimmed into a hot-house product. The one Metropolitan Opera House of New York supplies the whole country with opera, if we except the French company at New Orleans, the heroic struggle of Mr. Henry W. Savage for opera sung in English and minor enterprises. Under these circumstances there is neither place nor time for the production of American operas, and our composers have almost stopped to try their hand at this sadly neglected branch of our art. The struggle against the apathy of the public, eternally in love with flimsy operettas, commonly called here comic operas (shades of Figaro!) and on the other hand against the commercial cowardice and avarice of the managers seems hopeless. Whether or no a change to the better will take place, cannot be foretold. If not, then the task of the future historian of American opera will not be enviable, for he will have very little to say.



Appendix I.<sup>1)</sup>

Short title-list of operas to which new accompaniments, overtures etc. were written in the United States.

- Auld Robin Gray* by Stephen James Arnold and Samuel Arnold. "New music, with a Scottish Medley Overture" by Alexander Reinagle, Philadelphia, 1795.
- Battle of Hezham*, By George Colman and Samuel Arnold. New accompaniments by P. A. Van Hagen, sen., Boston, 1797.
- Children in the Wood*, The. By Thomas Morton and Samuel Arnold. New accompaniment and additional songs by Benjamin Carr, Philadelphia, 1794.
- Deserter*, The. By Charles Dibdin. New accompaniments by Victor Pelissier, and Benjamin Carr, New York, 1795.
- Doctor & Apothecary*. Pasticcio by Stephen Storace. New accompaniments by B. Bergman<sup>2)</sup>, Charleston, S. C., 1796.
- Double Disguise*, The. By Mrs. Hook and James Hook. New accompaniments by Victor Pelissier, 1795.
- Duenna*, The. By Sheridan and Thomas Linley. New accompaniments by Thomas Bradford<sup>3)</sup>, Charleston, S. C., 1795.
- Haunted Tower*, The. By Mr. Cobb and Stephen Storace. New accompaniments by Victor Pelissier, New York, 1795.
- Inkle and Yarico*. By George Colman, the younger, and Samuel Arnold. New accompaniments by Victor Pelissier, New York, 1796.
- Irish Taylor*, The. New overture and accompaniments by Raynor Taylor, Charleston, S. C., 1796.
- Jubilee*, The. By Garrick and Charles Dibdin. New accompaniments by Victor Pelissier, 1800.
- Lionel and Clarissa*. By Isaac Bickerstaff and Charles Dibdin. New accompaniments by Trille Labarre<sup>4)</sup>, Boston, 1796.

1) The data in this appendix have been taken from my "Bibliographical Studies..." in which my sources of information are referred to in full.

2) Bergmann, B., violinist and composer. First mentioned 1792 in the New York papers with Gehot, Hewitt, Young, and Phillips as "professors of music from the operahouse, Hanoversquare, and professional concerts, under the direction of Haydn, Pleyel, etc. London". Resided at New York until 1795 as member of the theatre orchestra and actively engaged in concert work. Later on to be traced in Boston, Charleston, etc.

3) Bradford, Thomas, composer and music-publisher. A, cellist by the name of Bradford appears as early as 1788 on New York concert programs. It is not quite certain whether he was identical with the above mentioned Thomas Bradford who settled at Charleston, S. C. in 1791 at the latest.

4) Labarre, Trille. First mentioned November, 1793 in Boston papers as "professor and composer of music, lately from Paris". He taught "Vocal music after the manner of Italian schools" and, for several years, played in the theatre orchestras of Boston. Probably identical with the Trille Labarre, the guitariste, who according to Fétis, lived at Paris towards the end of the 18th century and of whose works he mentions several with these imprint dates, Paris, 1787, 1788, 1793, 1794.

- Lock and Key*, The. By Prince Hoare and William Shield. New accompaniments by Victor Pelissier, New York, 1797.
- Maid of the Mill*, The. By Isaac Bickerstaff and Samuel Arnold. New accompaniment by Victor Pelissier, New York, 1796.
- Mountaineers*, The. By George Colman, the younger, and Samuel Arnold. New accompaniments by Victor Pelissier, New York, 1793; new overture by Raynor Taylor and new accompaniments by Alexander Reinagle, Philadelphia, 1796.
- Naval Pillar*, The. By Thomas Dibdin and Moorhead. Accompaniments by Alexander Reinagle, 1800.
- Poor Vulcan*. By Charles Dibdin. New accompaniments by Victor Pelissier, New York, 1796.
- Prisoner*, The. By Rose and Thomas Atwood. New accompaniments by Trille Labarre, Boston, 1797.
- Purse*, The. By Cross and William Reeve. New accompaniments and new airs by Alexander Reinagle, Philadelphia, 1795.
- Quaker*, The. By Charles Dibdin. "Introductory symphony" and new accompaniments by Raynor Taylor, Baltimore, 1796.
- Richard Cœur de Lion*. By Grétry. New accompaniments by Trille Labarre, Boston, 1797.
- Robin Hood*. By Mac Nally and William Shield. Additional airs by Alexander Reinagle, Baltimore, 1794.
- Rosina*. By Mrs. Brooke and William Shield. New accompaniments by Victor Pelissier, New York, 1798.
- Spanish Barber*, The. By George Colman, the younger, and Samuel Arnold. Additional airs Benjamin Carr and Alexander Reinagle, new accompaniments by Benjamin Carr, Philadelphia, 1794.
- Waterman*, The. By Charles Dibdin. New accompaniments by Victor Pelissier, New York, 1796.
- Woodman*, The. By Mac Nally and William Shield. New accompaniments by Thomas Bradford, Charleston, S. C., 1793.
- Zorinski*. By Thomas Morton and Samuel Arnold, in the United States usually called a play interspersed with songs. New accompaniments by P. A. Van Hagen, sen., Hartford, Conn., 1797; by Victor Pelissier, New York, 1798.

Short title-list of plays interspersed with music<sup>1)</sup>.

- Blue Beard*. By George Colman, the younger, music by Michael Kelly. New accompaniments by Alexander Reinagle, Philadelphia, 1797.
- Bourville Castle*. By John Blair Linn. Music composed and compiled by Benjamin Carr, the orchestral accompaniments by Victor Pelissier, New York, 1797.

1) Plays with one or two incidental songs have not been entered in this list, as for instance Godfrey's "Prince of Parthia". Nor did I enter the "Military Glory of Great Britain", 1762 and similar commencement exercises, though they were interspersed with music.

- Columbus*. By Thomas Morton. Music composed by Alexander Reinagle, Philadelphia, 1797; by James Hewitt, New York, 1797; by P. A. Van Hagen, sen., Boston, 1800.
- Darby's Return*. By William Dunlap. Composer not mentioned.
- Macbeth*. By Shakespeare. Scotch music between the acts, adapted and compiled by Benjamin Carr, New York, 1795.
- Mysterious Marriage*, The. By Harriet Lee. "Music and accompaniments" composed by James Hewitt, New York, 1799.
- Mysterious Monk*, The. By William Dunlap. Ode and choruses in act III, composed by Victor Pelissier, New York, 1796.
- Patriot*, The. By Mr. Bates. Songs and overture by James Hewitt, New York 1794; With a new Medley overture, and the music and songs compiled and selected from the most popular tunes, by Benjamin Carr, Philadelphia, 1796.
- Pizarro*. By Augustus von Kotzebue. Music composed by James Hewitt, New York, 1800; by Alexander Reinagle and Raynor Taylor, Philadelphia, 1800. Who of these three musicians was responsible for "The Favorite March in Pizarro. New York. Published by Wm. Dnbois," early in the 19th centry, and the only piece of music incidental to the play that I have found so far, will be difficult to decide as the copy in the Boston Public Library (music for pianoforte 8057. 24. p. 23) does not mention the name of the composer. The march is reprinted in Appendix II.
- Shelty's Travels*. By William Dunlap. Composer not mentioned. New York, 1794.
- Slaves in Algier*. By Mrs. Rowson. Mnsic composed by Alexander Reinagle, Philadelphia, 1794.
- Virgin of the Sun*, The. By Augustus von Kotzebue. Music by Victor Pelissier, New York, 1800.

#### Short title-list of "Speaking Pantomimes" <sup>1)</sup>.

- Caledonian Frolic*, The. "New Overture and Music adapted to the Piece by Benjamin Carr, New York, 1795.
- Danaides*, The. By Quenet. Music by Victor Pelissier, Philadelphia, 1794 (Comp. Seilhamer, III, p. 102).
- Elopement*, The. Music composed and selected by De Marque <sup>2)</sup>, Philadelphia, 1795.

1) Titles were entered only if it was clear to me that music had been composed in the United States for the pantomimes. Otherwise the list would have become very much more extensive.

2) De Marque, violoncellist and composer. Probably one of the musicians who fled from Cape Franco-into the United States. First mentioned 1793 on Baltimore concert-programs as 'cellist and composer. Became in 1794 a prominent member in the orchestra of Wignelland Reinagle's company. His name is frequently met with on concert programs during the following years. Member of the City theatre orchestra at Charleston, S. C. 1798—1799.

- Forêt Noire*, La. "Overture entirely new" by Alexander Reinagle, Philadelphia, 1794.
- Harlequin Pastry Cook*. New music composed by Victor Pelissier, Philadelphia, 1794.
- Harlequin Shipwrecked*. "The music compiled by Mr. De Marque from Pleyel, Gretri (sic), Giornowicki (sic), Giordani, Shields, Reeve, Morehead, etc. The new music by Reinagle," Philadelphia, 1795.
- Lucky Escape*, The. By William Francis. "Founded on Dibdin's celebrated Ballad of that name. The music selected from his most admired songs, and adapted with new accompaniments and an overture" by Alexander Reinagle, Baltimore, 1796.
- Poor Jack*. "With new music and a compiled Naval Overture called 'The Sailor's Medley'", by Benjamin Carr, New York, 1795.
- Robinsoc Crusoe*. By Placide. Altered probably from Linley's work, "with entire new . . . music", Philadelphia; 1790. Composer not mentioned. With music by Victor Pelissier, New York, 1796.
- Shamrock*. By William Francis. Music by Alexander Reinagle, Philadelphia, 1795. (Comp. Seilhamer, III, 218.)
- Shipwrecked Mariner Preserved*. "With original Overture and Music composed by Raynor Taylor, Boston, 1797.
- Sophia of Brabant*. "With entire New Music" by Victor Pelissier, Philadelphia, 1794.
- Touchstone*, The. "Music selected and composed" by John Bentley<sup>1</sup>), New York, 1785.
- Witches of the Rock*. By William Francis (comp. Seilhamer, III, 218). "With an entire new Overture, songs, choruses, and recitatives" by Alexander Reinagle, Philadelphia, 1796.

---

1) Bentley, John, first mentioned in 1783 as director of the City Concerts, Philadelphia; became harpsichordist in the Orchestra of the later on so-called Old American Company in 1785.

## Appendix II.

*Rondo* from the Overture to the Opera of 'The Archers or the Mountaineers of Switzerland. Composed by B. Carr. Arranged for the Pianoforte.

*Allegro non troppo.*

The musical score is arranged in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is 'Allegro non troppo.' The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, beams, slurs, and trills (tr). The first system ends with a trill in the treble staff. The second system features a trill in the treble staff and a fermata in the bass staff. The third system ends with a trill in the treble staff. The fourth system includes a trill in the treble staff. The fifth system consists of continuous sixteenth-note patterns in both staves.



musical score for piano, consisting of six systems of staves. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first system shows a treble and bass staff with a piano (*p*) dynamic. The second system includes trills (*tr*) in the treble. The third system has a forte (*f*) dynamic. The fourth system includes a trill (*tr*) in the treble. The fifth system is a continuous arpeggiated figure in the treble. The sixth system ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score concludes with a double bar line and a key signature change to F major.

The musical score consists of six systems of staves. The first four systems are piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The fifth system includes a vocal line in the treble staff with trills marked 'tr' and a piano accompaniment in the bass staff. The sixth system features a vocal line in the treble staff with the instruction 'Sra alta' and a piano accompaniment in the bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, and dynamic markings like 'p'.





*The Favorite March in Pizzarro.*  
New York. Published by Wm. Dubois.





## Zum Thema „Georg Benda und das Monodram“

von

**Fritz Brückner.**

(Leipzig.)

Die Angriffe Edgar Istel's in Heft I des Sammelbandes VI auf meine Arbeit (Sammelband V, 4) »Georg Benda und das deutsche Singspiel« veranlassen mich zu einer Erwiderung. Ich werde mich darauf beschränken, Istel's zum Teil recht irreführende Beweise gegen meine Auffassung Benda's und dessen Monodrams zu widerlegen.

Beim Monodram, der Form eines mit Musik versehenen prosaischen Dialogs handelt es sich vor allem um die Frage, ob es als Theaterstück betrachtet, ästhetisch für möglich gehalten wird oder nicht. Ich stellte mich in meiner Arbeit auf den Standpunkt, daß es unmöglich sei. Dies als Vorbemerkung.

Istel will mir nun quellenmäßig nachweisen, daß ich Benda als Komponisten von Monodramen nicht nur unterschätzt, sondern auch eine durchaus verkehrte Charakteristik von ihm gegeben habe. Er beweist dies erstens mit seiner Ansicht, daß Benda der erste wirklich moderne Dramatiker, ganz im Sinne Wagner's gewesen sei, er beweist es zweitens mit dem von mir S. 611/13 abgedruckten Brief an Georg Benda über das einfache Rezitativ, er beweist es drittens mit Gluck's (Dedikation der *Alceste*) und Wagner's (Oper und Drama) Ansichten, er beweist viertens endlich die dramatische Darstellungskraft Benda's in seinen Monodramen mit Zeugnissen Mozart's, Jahn's, Landshoff's und Zitaten einer Anzahl zeitgenössischer Kritiken.

Istel's Vergleich der Monodramen Benda's mit den späteren Werken Wagner's ist kaum ernst zu nehmen. Das Monodram hat mit der Oper eigentlich gar nichts zu tun, es ist eine durchaus einseitige Verkennung der Sachlage, wenn man behauptet, daß prinzipiell akkompagnierte Dramen nichts anderes als Wagner's letzte Werke seien. Hier handelt es sich um eine Stilfrage, nämlich woraus wachsen das Monodram und das Wagner'sche Musikdrama. Das Monodram kommt vom Schauspiel her, arbeitet nach ganz anderen Gesetzen sowohl wie die Oper als das Musikdrama. Die Form der Oper kann also gar nicht in Frage kommen. Wenn Istel sagt, daß Benda's *Ariadne* das erste musikdramatische Werk sei, das mit der alten Opernform gebrochen habe, so ist dies so mangelhaft ästhetisch und historisch gedacht, wie nur immer möglich. Wo hatte denn Benda's Monodram mit der Opernform in einem mit Musik versehenen Schauspiel zu brechen? Man kann doch sicher nur da etwas brechen, wo es etwas zu brechen gibt. Ferner, ist es denn etwas so unerbört neues, wenn zwischen gesprochenen, wie beim Monodram, und gesungenen Worten, wie in der Oper, seine Instrumentalmusik geschoben wird? Handelt es sich in diesem Falle denn um etwas anderes als um eine Benutzung der Instrumentalmusik für musikdramatische Zwecke? Kennt denn für diesen Fall Herr Istel nicht z. B. die früheste und die venezianische Oper des 17. Jahrhunderts, die sehr oft die Instru-

mentalmusik zum selbständigen Träger der dramatischen Situation macht, einzig mit dem fundamentalen Unterschied, daß es sich hier nicht um eine stilwidrige Verwendung der Instrumentalmusik handelt? Obgleich sich die Frage hier um die Oper dreht, ist es meines Wissens noch keinem Historiker eingefallen, hier sofort den Vergleich mit Wagner heranzuziehen, sondern man drückte sich mit dem Konstatieren der Tatsache aus, daß die reine Instrumentalmusik schon sehr frühe für dramatische Zwecke benutzt worden sei. Istel ruft nun aus: Ich habe den ersten Musikdramatiker vor Wagner entdeckt, und das ist Benda mit seiner *Ariadne*, denn diese ist »das erste musikalisch-dramatische Werk, das vollständig mit der alten Opernform gebrochen hat; die Musik folgt ausschließlich dramatischen Gesetzen«. Derlei übertriebene Behauptungen erkläre ich mir in erster Linie aus der modernen »Entdeckerwut«, die darauf bedacht ist, alles und jedes recht sensationell zuzustützen; mit der Wissenschaft hat dergleichen nichts zu tun, und kein Mensch vor Istel hat, obgleich z. B. die Monodramen Benda's schon sehr oft in das Bereich wissenschaftlicher Beobachtung gezogen wurden, mit derartigen unwissenschaftlichen Hyperbeln um sich geworfen. Wie dumm müssen sich alle die vorkommen, die Benda's Monodramen kennen, daß sie sich von Istel sagen lassen müssen: »Die Monodramen, die Ihr zwar schon lange kennt, sind die ersten musikalisch-dramatischen Werke, sind die wahren Vorläufer Wagner's, aber Ihr habt das nur nicht gemerkt!«

Dann meint Istel, daß ich das denkbar absurdeste besonders mit dem Satz gesagt habe: »Der neuen Zeit sich als Dramatiker anzuschließen, gelang Benda nicht«, und konstruiert mit Hilfe des von mir S. 611/13 abgedruckten Briefes von Georg Benda über das einfache Rezitativ den Satz: »Benda ist kein moderner Dramatiker«, weil Benda dort selbst gesagt habe: »Die Musik verliert, wo man ihr alles opfert«. Hier operiert Istel mit Mitteln, die durch Richtigstellung der Tatsache eine sehr eigentümliche Färbung erhalten und deren Charakteristik ich dem Leser überlasse. Istel redet von Benda nur als dem Komponisten von Monodramen. In dem zitierten Briefe erwähnt Benda das Monodram aber auch nicht mit einem einzigen Worte, er denkt an nichts anderes, als an das Singspiel und die Oper, was Istel ebenso gut weiß, wie ich<sup>1)</sup>. Nun geht Istel aber hin, bezieht Urteile, die ich über Benda als Singspiel- und Opernkomponisten machte, auf sein Steckenpferd, das Melodram, und will mir damit kopflose Behauptungen nachweisen. Er wollte den Satz »Der neuen Zeit als Dramatiker sich anzuschließen, gelang ihm nicht«, offenbar mißverstehen. Denn was heißt in diesem ganzen Zusammenhang moderne Zeit? Dachte ich etwa dabei wie Istel an Wagner? Nein, die »neue Zeit« sind — nur absichtliches Mißverstehenwollen kann dies nicht herausfinden — die Prinzipien, die Gluck aufgebracht hat und die für unsern Fall in dem Satze Gluck's seiner *Alceste*-Dedication gipfeln: »Ich babe mich dennoch gehütet, den Schauspieler im Feuer des Dialogs zu unterbrechen«, eine der Benda'schen Manier im Monodrama direkt ins Gesicht schlagende Behauptung. Wenn Istel Gluck als »Quelle« heranzieht, dann müßte er solche lapidaren Sätze kennen und sich aufs allererste mit ihnen abfinden, bevor er Benda als den modernsten Dramatiker aus-

1) Und in dem ganzen Absatz auf S. 578 meiner Studie ist von dem Monodram nicht so viel die Rede, wohl aber von dem Singspiel.

spielen will. Aber dies ist noch nicht alles. Aus dem Absatz auf S. 578 geht noch viel genauer hervor, wie das »der neuen Zeit usw.« gemeint ist. Es wurde dort gesagt, daß sich Benda »später« von der Bühne ganz abgesagt hat, daß er sogar in seinen Singspielprinzipien wankend geworden sei, *Romeo und Julie* ins Italienische übersetzt und mit Rezitativen versehen haben wollte. Wenn Benda sich der neuen Zeit als Dramatiker angeschlossen hätte, dann müßte er sich die Reformen Gluck's auf dem Gebiete der Oper zu nutze gemacht haben. Daß die Absicht, die *Romeo*-Partitur mit Rezitativen zu versehen, ein ganz äußerliches Zurückkehren vom Singspiel zur Oper bedeutet, zeigt hinlänglich, daß es Benda eben nicht gelang, sich der neuen Zeit anzuschließen. Das Melodram aber hat mit den Prinzipien Gluck's nichts zu tun, denn hier, um Gluck's Worte zu gebrauchen, trifft es vor allem zu, daß der Schauspieler im Feuer des Dialogs unterbrochen wird. Hätte sich Gluck über das Monodram zu äußern gehabt, er würde es mit ähnlichen Worten wie Wagner getan haben, der sich mehrfach überaus drastisch äußert und sagt, daß das Melodram mit Recht als »ein Genre von unerquicklichster Gemischtheit verworfen worden« sei (Schriften III, Bd. 4 S. 4). Und um ein zeitgenössisches Urteil zu zitieren, verweise ich auf das Wort Kirnberger's in der Benda'schen Selbstbiographie (diese nach Istel's Meinung gelten lassend), wo es heißt (I. S. 259): »Zu *Ariadne* und *Medea* wünschte er die Musik einfacher, weniger kleine Mahlerei und nur an den Stellen, wo die Handlung Ruhepunkte hätte, Zwischensätze, um den Eindruck des vorhergegangenen Affekts zu verstärken und den Inhalt des folgenden Textes vorzubereiten«. Darin steckt ein gutes Teil scharf dramatischer Empfindung und Verstandes, eine Anschauung, die nicht von der Musik allein, mag diese sein, wie sie will, angeht, sondern vom Prinzip der Anwendung der Musik auf das Drama. Aber das geht Istel alles nichts an, es lag ihm nur daran, mit irreführenden Gründen zu beweisen, daß ich mit: »Der modernen Zeit usw.« das denkbar absurdeste behauptet hätte.

Viel Mühe gibt sich Istel damit, mir zu beweisen, daß Benda in seinem Melodram sich als Dramatiker ersten Ranges zeige. Istel zitiert hier als kompetentesten Zeugen Mozart, vor allem in dem Glauben, ich würde etwa die so überaus bekannte Stelle nicht kennen. Ich kenne sie, nm das Beispiel zu geben, das sich direkt aus meiner Arbeit ergibt, aus Schlösser's Biographie Fr. W. Gotter's in Litzmann's »Theatergesch. Forschungen«, die von mir ausdrücklich erwähnt wird, abgesehen davon, daß jeder, der über diese Zeit arbeitet, solche Stellen selbstverständlich kennt. Dies nur nebenbei. Wo in aller Welt habe ich nun aber, auch in bezug auf die Melodramen, einen Angriff auf die dramatische Ehre Benda's gemacht, die Istel vor mir in Schutz nehmen zu müssen glaubt? Istel stützt sich auf meine Sätze: »Die Monodramen Benda's sind nur Stilproben«, und »die Musik ist dabei vollkommen Nebensache«, sie »leistete eben ganz andere als ästhetische Dienste«. Auch hier habe ich, wenigstens im Prinzip, nicht das Geringste zurückzunehmen, wenn ich auch offen sage, daß ich die Sätze etwas vorsichtiger hätte ausdrücken sollen. Die Sätze schreiben sich von der ganzen Stellung her, die ich dem Monodram gegenüber einnehme, und die ich bereits genügend präzisiert habe. Die Melodramen Benda's kommen bei einer kritischen Würdigung Benda's durchaus an zweiter Stelle, wie das ganze Melodram nur vorübergehende Bedeutung hat, mag sein Prinzip noch so oft in der späteren Musik

wieder auftanzen. Daß Benda in dieser unerquicklichen Gattung trotzdem bedeutendes geleistet, dramatische Wirkungen erzielt hat, habe ich an keiner Stelle gelengnet, habe überhaupt die spezielle Frage über die Bedeutung dieser Musik garnicht berührt. Mozart's, Jahn's nsw. Urteile beziehen sich aber fast lediglich auf die Musik als solche. Es ist ja ganz interessant, danach zu forschen, wie sich Mozart zum Melodram überhaupt gestellt hat. Abgesehen davon, daß er in seiner für die Theaterkomposition wichtigsten Wiener Zeit gar nicht auf das Monodram zurückkommt, war er selbst damals, als er die erwähnten Worte an seinen Vater schrieb, der Meinung<sup>1)</sup>, daß wohl die Darstellung beim Monodram sehr wesentlich sei. Denn Mozart vergißt in dem spätern Briefe an seinen Vater, wo er nochmals auf die Sache zurückkommt, nicht, besonders zu betonen, daß bei der Ausführung eine gute Darstellung notwendig sei: »allein einen guten Akteur oder gute Aktrice erfordert es«. Das nähert sich bereits meinem Standpunkt, wenn ich sage, daß die Musik (für die Aufführung) »Nebensache« sei, und ich nehme für ein Bühnenwerk durchaus den Standpunkt ein: Wie wirkt es in der szenischen Darstellung? Und wenn ich sage, die Monodramen waren nur Stilproben, so bleibt Istel den Beweis schuldig, daß die Melodramen für Benda's Schaffen wesentlich seien. Er müßte den Beweis liefern, daß Benda die Kompositionsprinzipien, die er im Melodram anwendete und die Istel zu dem Vergleich mit Wagner reisten, auf das Gebiet der Oper und des Singspiels verpflanzte, was aber absolut nicht geschehen ist und gar nicht geschehen konnte, weil Monodram und Oper (Singspiel) innerlich nichts miteinander zu tun haben. Die etwa möglichen Beziehungen beider Gattungen habe ich in meiner Studie für aufmerksame Leser angedeutet; hervorheben möchte ich nochmals, daß in dem mehrfach erwähnten Briefe Benda's über das einfache Rezitativ, in welchem der Komponist einen geistigen Rückblick auf sein gesamtes dramatisches Schaffen wirft, das Monodram niebt erwähnt wird.

Im übrigen muß ich Herrn Istel bitten, mir anzugeben, wo ich in einer einzigen Stelle meiner Studie das dramatische Talent Benda's in seinen Monodramen angezweifelt habe, was ihn berechtigt, zu sagen, daß, wer die *Ariadne* oder *Medea* auch nur einmal in der Hand gehabt babe und nicht zu der Überzeugung von Benda's dramatischem Talent allerersten Ranges komme, von musikalisch dramatischer Wirkung überhaupt nichts verstehe. Ich müßte mir ja sozusagen ins eigne Fleisch schneiden, wenn ich Benda in seinen Singspielen dramatisches Talent zugesteh, in seinen Monodramen aber nicht. Es handelt sich hier immer wieder um die Frage, ist das Monodram ästhetisch möglich oder nicht. Von diesem Standpunkt habe wenigstens ich Benda's Monodramen betrachtet, und das war bei gutem Willen absolut nicht zu verkennen. Den positiven Wert der Musik berührt dies aber nicht und diesen habe ich auch nicht angegriffen, weshalb also das Inaufsführen so bekannter Zeugen wie Mozart und Jahn usw. ebenso unnötig wie irreführend war.

Zum Schluß möchte ich zur Rechtfertigung für den mehrfach angegriffenen Stil meiner Studie ein kurzes Beispiel bringen, woraus hervorgeht, daß es sich nur um ein künstlerisches Mittel gehandelt hat, wenn ich ein weniger geschliffenes Deutsch schrieb: der zeitgenössische Biograph Schröder's, Meyer, läßt diesen

1) Mozart's Briefe, ed. Nohl II, Aufl. I, 207 a.

bekannten Schauspieler über die erste Medea Madame Hensel urteilen (S. 142: »Hätte es (das Publikum) Rechenschaft von seinen Eindrücken gegeben, so würde es gefunden haben, daß die wüthenden Stellen nur durch die Nachbarschaft der sanften gewannen. Schröder berief sich deshalb auf ihre Medea«. Aus solcher Lektüre entstanden mir die Sätze, wie: »Zum Ausrasen ist deutsche Musik zu gut«. Wie hätte ich aber alles und jedes, was ich bei meiner Arbeit empfand, motivieren sollen! Guter Wille gehört zu jedem Verstehenwollen.

Damit ist die Kritik der Hauptangriffe Istel's erledigt. Es bleiben nun noch zwei dunkle Punkte übrig, die aufzuklären meine Verpflichtung ist. Der erste Punkt betrifft den Vorwurf, ungenau abgeschrieben zu haben — dazu bitte ich Anhang III, S. 609 meiner Studie zu vergleichen, wodurch sich dieser Vorwurf merkwürdig schnell entkräftet, da sich dort die Namen Gerstenberg und Brandes finden. Nun aber den letzten Punkt, die Istel'sche Pygmalionarbeit betreffend. Es fällt nicht schwer, Istel's ganze Art der Angriffsweise darauf zurückzuführen, daß ich das Vergehen auf mich geladen habe, seine Arbeit nicht voll zitiert und sie wohl möglichst lobend und epochemachend erwähnt zu haben. Ich hätte das erstere tun können, wenn, wie es den Anschein hat, Istel einen so großen Wert darauf legt, im übrigen steht es mir und jedem andern vollständig frei, eine Arbeit, die für mich weiter gar nicht in Betracht kam und über die ich gar keine kritischen Bemerkungen gemacht habe, zu zitieren, zumal sie jedem Leser der Sammelbände durch die zur I M G. gehörenden »Beihefte« bekannt war. Hätte ich mir eine Kritik gestattet, so hätte ich sagen müssen, daß mich Istel's Beweise über die Autorschaft Rousseau's noch nicht überzeugt haben und daß sie mir als Hypothesen erscheinen, wofür ich Gründe beibringen könnte. Wäre es mir also daran gelegen gewesen, Istel, wie er wohl meint, einen Hieb zu versetzen, so hätte ich dies in meiner Arbeit wohl tun können, aber die ganze Frage gehörte nur ganz beiläufig zu meinem Thema. Im übrigen bleibe ich vollständig bei der Ansicht, daß es unwesentlich ist, ob Benda diese Musik gekannt hat oder nicht. Sollte Istel das Gegenteil beweisen können, so soll es mir ja ganz recht sein. Er will dies in der angekündigten Arbeit tun; was in einer angekündigten Arbeit stehen wird, geht mich aber wohl nichts an!<sup>1)</sup>

1) Anm. d. Redaktion. Mit dem Abdruck von Dr. Brückner's Antwort auf Dr. Istel's Kritik beendet die Redaktion die Kontroverse im Rahmen dieser Zeitschrift.

---

---

## Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. Oktober, 1. Januar, 1. April und 1. Juli. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. **Handschriften und andere Sendungen beliebe man zu richten an den Herausgeber: Dr. Max Seiffert, Berlin W. Göbenstraße 28.**

---

---





# Zur Geschichte der deutschen Suite.

Von

**Hugo Riemann.**

(Leipzig.)

Seit ich im Jahre 1893 bei der Spartierung von Schein's *Banchetto musicale* (1617) die überraschende Entdeckung machte, daß die Suite durchaus nicht eine Erfindung der französischen Lauten- und Klaviermeister der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist, sondern in Deutschland bereits zu Anfang des Jahrhunderts, sogar in der Form der freien Variierung derselben Themen gemäß dem Charakter der verschiedenen Tänze bestanden hat (es gelang mir, nicht lange darauf, Schein in Paul Peurl einen Vordermann zu geben, durch den die deutsche Variationen-Tanzsuite bis 1611 zurückzudatieren war), hat mich die Geschichte dieser ältesten zyklischen Form andauernd lebhaft interessiert, und glückliche Zufälle kamen meinem Suchen nach weiteren Bausteinen zu einer Geschichte derselben zu Hilfe, so 1898 die Auffindung von zehn Orchestersuiten von J. Fr. Fasch in der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig (fünf derselben in eigenhändigen Kopien von J. S. Bach), durch welche ich auf die eminente historische Bedeutung der sogenannten französischen Ouvertüre in der deutschen Orchestermusik aufmerksam wurde. Die von mir seinerzeit erstmalig ausgesprochene Vermutung, daß Joh. Rosenmüller in seinen damals noch verloren geglaubten *Sonate da camera* vom Jahre 1667 der deutschen Tanzsuite eine italienische Kanzone als Einleitung vorangestellt habe, bestätigte sich 1898 durch A. Horneffer's Auffindung eines Exemplars der zweiten Ausgabe des Werkes vom Jahre 1670, und nunmehr galt einstweilen Rosenmüller als derjenige, welcher die Verschmelzung der italienischen Sonate mit der deutschen Suite vollzogen hätte. Daß die italienische Sonate oder Kanzone, wie wir sie seit der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts in einer schier endlosen Reihe von Werken vor uns haben, eigentlich selbst eine Parallelbildung der deutschen Suite ist, habe ich bereits 1895 in den Aufsätzen »Die Bedeutung der Tanzstücke für die Entstehung der Sonatenform« (in der Münchener »Aula«) und »Die deutsche Kammermusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts« (in der »Sängerhalle«) nachgewiesen. Die merkwürdigen Charakter wechselnden kleinen Teilchen der Kanzone, wie sie bereits bei G. Gabrieli, Cl. Merulo usw. charakteristisch entwickelt dasteht, prägen unverkennbar die Tanztypen Pavane und Gaillarde bzw. Courante aus;

aber diese Teilchen sind immer nur skizzenhaft gehalten, und es kommt in denselben nicht zu so gründlichen Ausarbeitungen wie in den Tänzen der deutschen Suite mit ihren zwei bis drei manchmal schon respektabel langen Teilen mit Reprisen. Die Kanzonen dieser Zeit sind noch nicht in selbständige gegen einander abgeschlossene Sätze (geschweige solche mit Reprisen) gegliedert, sondern springen nach einer relativ kurzen Anzahl von Takten zu anderen Motiven, anderem Tempo und anderer Taktart über; besonders aber scheidet die Kanzone scharf von der deutschen Suite die Aufnahme nach Art des Ricercar imitierend gearbeiteter (fugierter) Partien, die oft genug den breitesten Raum im ganzen Werke einnehmen. Man wird wohl das rechte treffen, wenn man sagt, daß die italienischen Instrumentalkanzonen, welche sogleich mit dem Namen *Canzon francese* auftreten, zunächst direkt als Orgelarrangements wirklicher französischer Cbansons in die Instrumentalmusik gekommen sind (Cavazzoni 1543, A. Gabrieli 1571), da in der Tat viele französische Cbansons des 16. Jahrhunderts das für die Instrumentalkanzone charakteristische Umschlagen aus dem Pavanen- oder Allemanden-Charakter in den Gaillarden- oder Couranten-Charakter aufweisen und dazwischen (oder zu Anfang bzw. zu Ende) motettenartig imitierend gesetzt sind. Da zu jener Zeit auch die eigentlichen Tänze in der Regel mit Texten versehen sind, so ist dieses seltsame Gemengsel der verschiedenen Typen wenigstens für weltliche Kompositionen wohl begreiflich, und auch das läßt sich verstehen, wie auf dem Umwege über die Orgelbearbeitung diese Form zu dem führen konnte, was später im Gegensatz zu der deutschen Tanzsuite geradezu *Sonata da chiesa* (Kirchensonate) benannt wurde. Doch tritt diese charakterisierende Unterscheidung der Kirchensonate und Kammersonate erst auf, nachdem die deutsche Suite in Italien und die italienische Sonate in Deutschland Eingang und Pflege gefunden (um die Mitte des 17. Jahrhunderts). Noch in Giovanni Vitali's *Sonate da chiesa* op. 2 (1667) sind die Sonaten, trotz inzwischen erfolgter schärferen Abgliederung der einzelnen Sätze durch Schlüsse oder Halbschlüsse und Verminderung ihrer Zahl auf vier oder drei, im ganzen so kurz, daß G. Pölchau in sein (das jetzige Königsberger) Exemplar des Werkes die Bemerkung einzeichnete: »Solche kleine Stücke nannte man damals Sonaten!«

Es ist nicht eben verwunderlich, daß die deutsche Suite ebenso wie sie fortgesetzt neu aufkommende Tänze in immer größerer Zahl aufnahm, schließlich auch Stücken Zutritt gewährte, die gar keine Tänze waren. Schon A. Hammerschmidt's »Neue Paduanen etc.« (Erster Fleiß und Ander Theil 1639) bringen zwischen den Tänzen französische (francoïsche) *Airs*, also Stücke, die nicht Tänze sein wollen. Doch enthält Hammerschmidt's Werk in beiden Teilen keine ausgeführten Suiten; die längsten sind die 4-sätzige in F-dur (Balletto, Sarabande und 2(!) Cou-

ranten) und die 3sätzliche in H-moll (!) (Courante, Ballett und Sarabande), beide im zweiten Teile; im übrigen stehen immer nur zwei zusammengehörige Sätze nebeneinander und dazwischen viele ganz isolierte (zu Anfang 5 Paduanen, weiterhin 8 Couranten, 2 Gaillarden und 4 Ballette, im 2. Teile: 7 Paduanen.) Doch ist ja freilich nicht ausgeschlossen, daß Hammerschmidt die Zusammenstellung in gleicher Tonart stehender Sätze zu Suiten dem Ermessen des Ausführenden überläßt; daß ihm aber die Variationensuite noch geläufig ist, beweisen die Nummern 48–50 des zweiten Teils (»Gaillarde auf den 1. [2., 7.] Paduan«). Als tonartlich zusammengestellte Paare begegnen uns im ersten Teile:

Conrante und Ballett (in D-moll),  
 Ballett und Courante (in G-moll, in D-dur),  
 Arie und Sarabande (in A-moll [2mal]),  
 Ballett und Sarabande (in G-dur, in F-dur),

im zweiten Teile:

Mascherade und Courante (in D-dur),  
 Arie und Sarabande (in D-moll; in D-dur),  
 Ballett und Courante (in F-dur),  
 Mascherade und Sarabande (in B-dur, in D-dur, in C-dur),  
 Arie und Courante (in G-moll),  
 Ballett und Sarabande (in A-moll, in C-dur, in D-dur, in G-dur),  
 Courante und Ballett (in D-moll),

Der zweite Teil bringt als Nr. 51 ein Ballet C mit 18 Variationen (die letzte im  $\frac{3}{2}$ -Takte als »Sarabande« bezeichnet) und als Nr. 52 und 53 Kanzonen (!) »auf die Ballette« Nr. 32 und Nr. 37. Offenbar versucht Hammerschmidt bereits, Elemente der italienischen Form mit solchen der deutschen in direkte Beziehung zu bringen. Ist doch das Balletto (Ballo) selbst auch schon eine Art kleiner Sonate nur ohne einen fugierten Teil (gewöhnlich drei Teile, von denen der zweite oder dritte im Tripeltakt steht, die beiden anderen in C).

Seit 1650 treten immer häufiger Werke auf, welche an die Spitze der Suite ein Stück stellen, das kein Tanz ist und als *Sinfonia*, *Sonata*, *Sonatina* oder *Praeludium* bezeichnet wird. Leider kennen wir die Werke, in denen mit dieser bedeutsamen Neuerung der Anfang gemacht zu sein scheint, nur dem Titel nach aus Walther's Lexikon, dessen Verlässlichkeit aber außer Zweifel steht. Es sind: »Das dreifache Zehen, allerhand Sinfonien, Paduanen, Balletten, Allemanden etc. (!) von 3–5 Stimmen« von Johann Rudolf Ahle (1650) und »Sinfonien, Scherzi (!), Ballette, Allemanden, Couranten und Sarabanden« von Martin Rubert (ebenfalls 1650). Bisher ist alle meine Mühe, irgendwo ein Exemplar eines dieser beiden Werke aufzutreiben, vergeblich gewesen. Durch die Notiz S. 334 von Parry's »The music of the XVIII<sup>th</sup> century« (Bd. 3 der Oxford History of music) kam ich aber auf die Spur zweier anderen Werke, welche

gleichfalls der Suite als erste Nummer eine Sinfonia oder Sonata voranstellen, nämlich »Synfonien, Intraden, Gagliarden, Arien, Balletten, Couranten und Sarabanden mit drei oder fünf Instrumenten« von Johann Jakob Löwe (Bremen 1658) und »Musikalische Frühlingsfrüchte« für drei bis fünf Instrumente mit Continuo von Diedrich Becker (Hamburg 1668). Parry scheint nicht erkannt zu haben, daß in diesen Werken die Sonate bezw. Sinfonie zur Suite gehört, sagt wenigstens nichts dergleichen, sondern stellt nur fest, daß diese Werke Elemente der Suite des 17. und derjenigen des 18. Jahrhunderts mischen; unter ersteren versteht er aber anscheinend vorzugsweise Pavane und Galliarde, unter letzteren Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Er hat zwar ganz richtig bemerkt, daß auch bereits bei Hammerschmidt 1639 die Sarabande in der Suite erscheint, aber übersehen, daß die Folge Allemande, Courante, Sarabande, Gigue nicht erst für das 18. Jahrhundert, sondern bereits für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts typisch ist und daß Paduane und Gaillarde schon nach 1650 fast ganz verschwinden. Anscheinend hat schon Rubert beide nicht mehr, bei J. J. Löwe fehlt die Pavane wenigstens dem Namen nach in sämtlichen 12 Suiten, während die Gaillarde noch sechsmal vorkommt. Aber die neue Ordnung steht z. B. bereits in Esajas Reusner's *Deliciae testudinis* 1667 typisch da<sup>1)</sup>; in keiner der fünfzehn Suiten dieses Werkes fehlt auch nur einer der vier Sätze und die 6., 7., 10. und 14. Suite haben sogar überhaupt nur diese vier (ebenso in den »Neuen Lautenfrüchten« Reusner's v. J. 1676 die 1., 4., 6., 7., 8., 9. und 11. Suite). Es ist sehr wahrscheinlich, daß diese Neuordnung Reusner persönlich zuzuschreiben ist; denn Reusner ist überhaupt ein Tonkünstler von ganz hervorragenden Qualitäten, ein Harmoniker von überraschender Kraft und Logik und ein Meister der Stimmführung auf der Laute, der seinesgleichen kaum haben dürfte.

Ich sagte oben, daß bei Löwe die Pavane »dem Namen nach« aus sämtlichen zwölf Suiten verschwunden ist. Es scheint aber, daß hier die »Synfonien« die Pavanen ersetzen sollen, wenigstens hat diejenige der mir in Kopie vorliegenden G-moll-Suite (Nr. III) große Verwandtschaft im Charakter mit der Pavane. Die Satzordnungen der zwölf Suiten sind (die Suiten sind nicht als solche bezeichnet):

1) Wie es scheint, hat ein leider verschollenes Werk von Reichard Karl Beck bereits die vier typischen Sätze, doch noch nicht in der typischen Ordnung, sondern in der Folge »Allemanden, Balletten, Arien, Gigue, Couranten, Sarabanden« Straßburg 1654; ebenso Joh. Ernst Rieckh »Neue Allemanden, Gigue, Balletten, Couranten, Sarabanden und Gavotten« Straßburg 1658, welche beide auch wieder das Veralten der Paduane und Gaillarde belegen.

- I. (Nr. 1—4) Synfonia, Intrada, Galliarda, Couranta (A-moll),  
 II. (Nr. 5—9) Synfonia, Intrada, Conranta, Sarabande (G-dur),  
 III. (Nr. 10—14) Synfonia, Allemanda, Galliarda, Couranta, Sarabanda (G-moll),  
 IV. (Nr. 15—19) Synfonia, Allemanda, Aria, Galliarda, Ballett (C-dur),  
 V. (Nr. 20—23) Synfonia, Intrada, Aria, Sarabanda (D-dur),  
 VI. (Nr. 24—28) Synfonia, Intrada, Couranta, Ballett, Sarabanda (F-dur),  
 VII. (Nr. 29—31) Synfonia, Intrada, Galliarda } (E-moll, vielleicht zusam-  
 VIII. (Nr. 32—34) Synfonia, Aria, Sarabanda } mengehörig?)  
 IX. (Nr. 35—38) Synfonia, Intrada, Aria, Couranta (D-dur),  
 X. (Nr. 39—43) Synfonia, Intrada, Intrada, Ballett, Sarabanda (G-dur),  
 XI. (Nr. 44—47) Synfonia, Intrada, Galliarda, Conranta (A-moll).  
 XII. (Nr. 48—51) Synfonia, Aria, Galliarda, Couranta (D-dur).

Als Nr. 52 ist eine einzelne Synfonia in C-dur angehängt.

Da bis jetzt Löwe's Sinfonien die ältesten erhaltenen Spezimina für das Auftreten von Einleitungssätzen ohne Tanznamen in der Suite sind, so wird es erwünscht sein, von ihrer Beschaffenheit einen Begriff zu bekommen. Ich gebe daher das Stück vollständig. Die Musik Löwe's ist übrigens nicht gerade hervorragend, zwar im allgemeinen gut im Satz, aber trocken in der Erfindung und reizlos.

Synfonia (nur 1<sup>h</sup> vorgezeichnet). Joh. Jak. Loewe 1658 (Suite III).

V<sup>o</sup> 1<sup>o</sup>  
 V<sup>o</sup> 2<sup>o</sup>

Vla 1<sup>a</sup>  
 Vla 2<sup>a</sup>

Basso pro  
 Viola o  
 Fagotto.  
 Basso  
 continuo.

5 6 5 5

(tr)

4 5 4# 5 5 5



Reusner's in demselben Jahre wie die verschollene erste Ausgabe von Rosenmüller's Kammersonaten (1667) erschienenes Lautentabulaturwerk *Deliciae testudinis* enthält unter 13 Suiten drei, denen ein Präludium vorausgeschickt ist, nämlich

- Nr. 1 D-moll (9 Sätze): Praeludium, Paduan, Allemande, Couranta, Sarabanda, Gigue, Gavotte (!) Sarabanda,
- Nr. 2 F-dur (7 Sätze): Praeludium, Couranta, Paduan, Allemanda, Couranta, Sarabanda, Gavotte (!),
- Nr. 9 G-moll (7 Sätze): Praeludium, Paduan, Allemanda, Couranta, Sarabanda, Gavotte (!), Gigue.

während in der 4., 11., 12., 13. Suite eine Pavane und zwar eine echte Pavane alten Stils (im breiten Allabreve, drei mit Reprisen versehene Teile) als Einleitung vor den neuen Normalsätzen Allemande, Courante, Sarabande, Gigue steht, denen die vierte vor, die 12. und 13. nach der Gigue eine Gavotte gesellen. Diese Reusner'schen Präludien sind ganz prächtige Stücke und heben sich zweifellos viel besser von den Tanzstücken ab als die nicht als solche benannten Pavanen Löwe's und die benannten Reusner's in den durch sie eröffneten Suiten. Es ist darum gewiß verwunderlich, daß Reusner selbst von Einleitungsnummern dieser Art später wieder abgegangen ist und in den »Neuen Lautenfrüchten« (1676) nur der sieben-sätzigen sehr bedeutenden ersten Suite in B-dur ein Präludium gegeben hat:

Praeludium, Sonatina (!), Allemanda, Courant, Sarabanda, Aria (!), Gigue.

Die Sonatinen dieser und der sechssätzigen Schlußsuite in D-dur:

Sonatina, Allemanda, Courant, Sarabanda, Gavotte, Gigue, Passacaglia

stehen im langsamen Tripeltakt, haben drei Teile mit Reprisen und scheinen bestimmt, die alte Gaillarde neu zu beleben, freilich aber dann mit der historisch irrigen Idee, daß die Gaillarde ein feierlicher, gravitätischer Tanz gewesen wäre. Die Größe des Ausdrucks der beiden Sonatinen ist wahrhaft bewundernswürdig und die (obgleich durchweg ebenfalls sehr guten) Sarabanden Reusner's treten schon durch ihre Beschränkung auf



nur zweimal acht Takte ganz entschieden gegen dieselben in Schatten. Als Rarität sei noch hervorgehoben, daß die Courante der D-dur-Suite keine Repetitionszeichen, sondern ausgeschriebene »veränderte Reprisen« hat.

Obgleich damit etwas aus dem Rahmen dieses Aufsatzes heraustretend, gebe ich als Anhang die B-dur-Suite Reusner's von 1676 vollständig, da ihre Qualität in der Tat eine so exzeptionelle ist, daß ich sie möglichst schnell weiteren Kreisen bekannt machen möchte.

Ein Neudruck der Werke Reusner's in extenso, einfach übergeschrieben auf ein Doppelsystem mit  $\text{C}$  und  $\text{F}$  würde eine ganz erhebliche Bereicherung der älteren Klavierliteratur bedeuten, und zwar ohne Hinzufügung irgend einer Note oder sonstige Änderungen, selbst Oktavverdoppelungen. Angesichts von Lautenwerken wie diese, begreift man erst, warum die Laute dem Klavier erfolgreich Konkurrenz machen konnte, bis endlich das Pianoforte erfunden wurde; denn da die Laute nach Belieben stärkere oder schwächere Tongebung gestattete, so war sie unter den Händen solcher Meister dem Klavichord und auch dem Cembalo ganz entschieden an Ausdrucksfähigkeit überlegen. Freilich ist mir aber bis jetzt kein Lautenwerk bekannt geworden, das mit den beiden mir vorliegenden Reusner'schen auf gleicher Höhe stünde. Die Allemanden und Couranten Reusner's erinnern oft an diejenigen Bach's (haben auch schon den kurzen Auftakt), die Gavotten sind Mustertypen (der scheinbare Anfang mit dem vollen Takt bei einigen ist durch Verschiebung der Taktstriche zu korrigieren) und die Gigues sind voll kecker humoristischen Wirkungen. Erwähnt sei noch, daß das Präludium der B-dur-Suite von 1676 ganz ohne Taktstriche notiert ist und die Sonatine der D-dur-Suite desselben Werkes kurz vor dem Ende des dritten Teiles ein ausgeschriebenes Ritardando hat (ein Takt  $\frac{5}{4}$  statt  $\frac{3}{4}$ ), mit dem es in vier Takte  $\text{C}$  ausmündet.

Hier interessieren uns in erster Linie die Präludien des Werkes von 1667, da dieselben ja wenigstens vorläufig die erste wirkliche Emanzipation vom Pavanencharakter des ersten Satzes und überhaupt eine Neuerung bedeuten, welche die Lauten- und Klavierkomponisten der Folgezeit annahmen. Weiterer Worte bedarf es nicht, wenn ich eins der Präludien vollständig gebe. Da die Präludien Reusner's alle schön sind, so wähle ich die Eröffnungsnummer des Werkes von 1667 und bemerke zu meiner Schreibweise desselben, daß ich keinerlei Zusatz noch Änderung gemacht habe; doch hat das Original nicht den mehrmaligen Taktwechsel, sondern setzt die Taktstriche ohne Rücksicht auf die Schlußbildungen glatt weiter nach je vier Vierteln. Die Vortragsbezeichnungen, Phrasenbögen und die Erläuterung des Aufbaues durch die untergeschriebenen Taktzahlen werden dem Kundigen erwünscht sein und andere nicht sonderlich stören.

## Praeludium. (Andante)

Es. Rousner 1667 (Nº 1.)

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Andante'. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

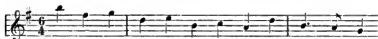
- System 1:** Starts with *poco f*. The first measure is marked (4). The second measure is marked (8).
- System 2:** Starts with *più f*. The first measure is marked (8a). The second measure is marked (8b). The third measure is marked *dim. e rit.*. The fourth measure is marked *a tempo* and *mf*. The fifth measure is marked *cresc.* and (4).
- System 3:** Starts with *pf*. The first measure is marked (8). The second measure is marked (8). The third measure is marked *dim.*. The fourth measure is marked (4). The fifth measure is marked (8).
- System 4:** Starts with *mf*. The first measure is marked (8). The second measure is marked (2). The third measure is marked *poco f* and (4).
- System 5:** Starts with *più cresc.*. The first measure is marked (8). The second measure is marked *f*. The third measure is marked *dim. e rit.* and (8). The fourth measure is marked *p* and (2).



Als nicht durch Rosenmüller's in Venedig erschienene Kammersonaten von 1667 (1670) beeinflusst, hat wohl auch noch Diedrich Becker zu gelten, dessen »Musikalische Frühlingsfrüchte«, datiert vom 1. März 1668 in Bremen erschienen, zu einer Zeit, wo Rosenmüller im Exil in Italien lebte. Auch ist zwischen den Sonaten, welche Rosenmüller's Suiten eröffnen und denjenigen Becker's der Unterschied groß genug, um den Gedanken einer Nachbildung abzuweisen. Nach den von mir gegebenen Aufweisen einer durch eine Reihe von Komponisten vertretenen Erweiterung der Suitenform mittels Aufnahme eines Satzes, der kein Tanz ist, als Einleitung, ist aber sehr wohl anzunehmen, daß (auch wenn nicht etwa gar schon Ahle oder Rubert mehrgliedrige Sonaten in die Suite gebracht haben) gleichzeitig zwei und mehr Komponisten nunmehr diesen Schritt ausführten. Während Rosenmüller's Sinfonia (vgl. das Beispiel in Nef's »Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik«) mehr Zuschnitt und Umfang der venezianischen Opernsinfonie hat (häufiges Abbrechen, kurze Teile), gemahnen Becker's Sonaten vielmehr an die Kirchensonaten der besten italienischen Meister der Zeit wie M. Neri und G. Legrenzi; die einzelnen Teile sind ziemlich weit ausgeführt und durchaus gegeneinander abgeschlossen. Das Werk enthält übrigens nicht nur Suiten, sondern sogleich zu Anfang Nr. 1—4 vier Sonaten ohne nachfolgende Tänze und weiterhin die Einzelnummern Nr. 15 (Sonata F-dur), 16 (Pavane G-moll), 17 (dgl. A-dur), 18 (Sonata B-dur), 19 (dgl. G-moll) und als Schlußnummer eine 4stim. Kanzone für 2 Violinen, 2 Kornette und Baß. Suiten sind nur:

- I. (Nr. 5—9) C-moll: Sonata ([Adagio]  $\frac{3}{2}$ , fugiertes Allegro  $\frac{3}{4}$ , Adagio  $\frac{3}{4}$ ), Allmand (!), Courant, Sarband (!), Giguee (!).
- II. (Nr. 10—14) E-moll: Sonata (Allegro [fugiert]  $\frac{3}{4}$ , Adagio  $\frac{3}{4}$ , [Andante]  $\frac{6}{4}$ , Allegro  $\frac{3}{4}$  [= Anfang], Allmand, Courant, Sarband, Giguee).
- III. (Nr. 20—22) D-dur: Aria (in 2. Violine bezeichnet als »Sonata«: [Adagio]  $\frac{3}{4}$ , [Allegro]  $\frac{3}{4}$ , [Adagio]  $\frac{3}{4}$ , [Allegro]  $\frac{3}{4}$ , [Allegro]  $\frac{3}{2}$ , [Allegro]  $\frac{3}{4}$ , mehr eine kleine Opernsinfonie), Ballet, Sarband.
- IV. (Nr. 23—27) G-dur: Sonata (Adagio  $\frac{3}{4}$ , Allegro  $\frac{3}{2}$ , Adagio  $\frac{3}{4}$ , [Allegro]  $\frac{3}{2}$ , Adagio  $\frac{3}{4}$ , [fugiertes Allegro]  $\frac{6}{4}$ , [Adagio]  $\frac{3}{4}$ ) Allmand, Courant, Sarband, Giguee.

Um wenigstens annähernd einen Begriff zu gehen, um was für ausgeführte Sonaten es sich bei I, II und IV handelt, sei für die letzte Sonate der Umfang angegeben: Adagio  $\frac{3}{4}$  16 Takte (vollstimmig harmonisch a 5), Allegro  $\frac{3}{2}$  29 Takte (Trio für 2 Violinen und Viola), Adagio  $\frac{3}{4}$  8 Takte (vollstimmig harmonisch a 5), Allegro  $\frac{3}{2}$  (Gaillarden-Charakter, voll 5stim.) 22 Takte, Adagio  $\frac{3}{4}$  10 Takte (harmonisch vollstimmig, Fugato (Allegro)  $\frac{6}{4}$  (gleich 4stim. beginnend) 29 Takte, Adagio-Schluß  $\frac{3}{4}$  3 Takte. Notiert sei wenigstens das Thema des fugierten Teils:



der ein tolles Leben und zufolge der gewährten Vollstimmigkeit großen Glanz entfaltet.

Ich verzeichne schließlich nur noch ein paar Titel von in den nächsten Jahren weiter folgenden Suitenwerken mit Sonaten, Sinfonien oder Präludien als erstem Satz zur weiteren Bekräftigung dafür, daß Rosenmüller mit seinen Kammersonaten nur einer von vielen und wahrscheinlich doch nicht ein Brecher neuer Bahnen gewesen ist (man beachte, daß dieselben noch nicht die vier typischen Sätze der neuen Ordnung Reusner's haben). Von Becker erschienen noch außer der Antwerpener Ausgabe der »Musicalische Lendt-Vruchten« (1678): »Zweistimmige Sonaten und Suiten« (?), zwei Teile 1674, 1679, 1. Teil komplet in Brüssel [Bibl. Wagener], 2. Teil [nur B. c.] in Hamburg). Weiter erschienen: 1669 Joh. Pezeld (Pezelius) »Leipzigerische Abendmusik« (zwölf 5—9 sätzigte Suiten mit den neuen vier Kernsätzen, aber die erste und die 4.—11. mit einer Sonate, die 2. und 3. mit einer Sonatina (!), die 12. mit einem Capriccio als 1. Satz, die 2.—5. und 8.—9. außerdem mit einem Präludium und die 7., 10. und 11. mit einer Intrade als 2. Satz und übrigen mit den Schaltsätzen Ballett (Ballo), Brandl, Allabreve (!), Gavotte, Amener, Mondirandé (vgl. die Beschreibung bei Nef). Ob Reusner's Suiten für Streichinstrumente (»Musikalische Tafel-Erlustigung« 1668 und »Musikalische Gesellschafts-Ergetzung« 1670) nicht nur Arrangements seiner Lautenwerke sind, konnte ich noch nicht feststellen, möchte es aber wenigstens für das erstgenannte Werk vermuten wegen des Zusatzes auf dem Titel »in 4 Stimmen nach Frantzösischer Art gebracht durch J. G. Stanley« (Exemplar in Upsala). Verloren scheinen G. Ludw. Agricola's »Musikalische Nebenstunden« (1670), Chr. Heinr. Aschenbrenner's »Musikalische Gast- und Hochzeitsfreude« (1673), und J. W. Furchheim's »Musikalische Tafelbedienung« (1674) und »Auserlesenes Violin-Exercitium . . . Sonaten nebst ihren (!) Arien, Balladen, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giguen« (1687; in Upsala einige vielleicht aus diesen Werken stammende Abschriften). Dagegen sind erhalten Jakob Bittner, »*Pièces de luth*« (1682: Préludes, Allemandes, Courantes etc.), Charles Mouton, »*Pièces de luth*« (c. 1680), J. A. Reinken, »*Hortus musicus*« (1677), Ph. Fr. Lesage de Richée, »*Cabinet de Lauten*« (1695). Vgl. auch noch bei Nef (a. a. O.) die Werke von H. Kradenthaller (*Deliciae musicales*, 2 Teile, 1675 und 1676 [beide mit Sonatinen] und Jakob Scheffelhut (»Lieblicher Frühlingsanfang« 1685, mit Präludien). Inzwischen ist aber durch Steffani und Cousser die Lully'sche Overtüre mit ihrem wirksamen Gegensatz des beginnenden und schließenden pathetischen Largo und des straffen fugierten Allegro als Kopf der

Tanzsuite eingeführt und läuft für lange allen anderen Einleitungssätzen den Rang ab. Da durch bereits erfolgte und in Aussicht stehende Publikationen der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, der Denkmäler deutscher Tonkunst und der Denkmäler der Tonkunst in Bayern die Ouverturen-Literatur bald wesentlich geklärt sein wird, so sehe ich hier von einem weiteren Eingehen auf dieselbe ab.

Wohl aber muß ich noch erwähnen, daß Petzeld's »Musikalische Arbeit zum Abblasen« (1670) keineswegs, wie man aus Nef's Beschreibung schließen muß, aus 40 einander nichts angehenden Einzelsonaten besteht, sondern vielmehr die 40 Stücke des Werkes ganz deutlich zu je 2—9 in Suiten gruppiert sind und zwar unter gänzlichem Ausschluß von Tänzen; wenigstens ist kein Stück als Tanz bezeichnet. Es fehlen aber auch ganz die *ricercar*-artigen Sätze, wie sie der italienischen Sonaten besten Teil ausmachen. Offenbar haben wir hier ein Werk vor uns, das eine bis jetzt nicht bemerkte zyklische Form repräsentiert, die vielleicht für die offiziellen Leistungen der Stadtpfeifer schon länger bestanden hat, Partien von Sonaten oder Sinfonien der alten Art, welche Prätorius beschreibt. Die eigentliche Besetzung ist<sup>1)</sup>: 2 Kornette und 3 Posaunen, doch ist die Besetzung durch Streicher (2 Violinen, 2 Violon, Violine) ad libitum auf den Stimmen für zulässig erklärt. Die durchgeführte doppelchörige Behandlung (2 Kornette und 1 Trombone als

1) Obgleich ich schon bei anderen Gelegenheiten mannigfache Zeugnisse beigebracht habe, daß die deutsche Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf Streicherbesetzung rechnet, will ich doch nicht unterlassen, ein neues sehr bestimmtes hier anzuführen, das mir soeben zu Gesicht kam, nämlich dasjenige von Johann Vierdank in der Vorrede seines Suitenwerks »Erster Teil newer Paduanen, Gagliarden, Balletten und Correnten mit zwei Violinen und einem Violon nebst dem Basso continuo« (Rostock 1641), also eines Werkes, das durchaus noch die alten Tänze festhält, nur statt der Allemande einen dreiteiligen Ballo an dritter Stelle bringt (in sämtlichen elf Suiten in gleicher Folge). Er sagt da: »Music-Freunden und -Liebhabern, welche vielleicht der Capellen-Art nnerfahren . . . . erinnere ich freundlich hierbei, daß diese Pavanen und Gagliarden eigentlich auf keine anderen Instrumente als Geigen gerichtet sind, da die zwei Discant auff Violinen, der Baß auf einem Violon oder Viola da gamba, das Corpus oder der Generalbaß auf einem Clavicymbel, Spinett oder Instrument nebst (!) einer Tiorben, Lanten oder Pandor, was man am füglichsten hierzu haben kann, müssen gespielt werden« (folgt die Erlaubnis, statt der Streicher ein oder zwei Cornettini [Quartzincken] und ein Fagott zu wählen und eventuell ohne Generalbaß zu spielen). Die »Capellen-Art« scheint hier auf das zu deuten, was Walther's Lexikon unter Capella 3) erörtert, die Orchesterbesetzung der Stimmen (Ripieno), auf welche ja auch das starke »Corpus« hinweist. Joh. Kasp. Horn, dessen *Parergon musicum* (1678) im 1. Teil fünf Suiten der Ordnung: Sonatina [Allegro C, Adagio  $\frac{3}{2}$ , Allegro C], Allemande, Courante, Ballo, Sarabande, Chique bringt und im zweiten kleineren Gruppen zusammengehöriger Stücke, gestattet in der Vorrede die Heranziehung von Bläsern (Cornettini, Trombetti), fordert dann aber desto stärkere Besetzung des Violinenchors (!), sodaß wir also bei ihm zweifellos vor einer wirklichen Orchesterpraxis stehen.

erster Chor, die 3 Trombonen als zweiten Chor) gemahnt an G. Gabrieli, kann aber wohl auch eigenständig sein. Wenn auch Petzold (so schreibt er sich selbst) kein tief sinniger Tonpoet ist, so ist er doch auch durchaus kein »verwilderter Stadtpfeifer«. Nach Aufdeckung der zyklischen Form dieser Sonaten ist vielleicht doch die Aufzeichnung der Zusammensetzung der elf Suiten (die Nef unterlassen hat) von Interesse. Die 11 Suiten sind:

- I. (Nr. 1—2) C-dur: 1) C 2 teilig mit Reprisen, der 3. Teil [ohne Abschluß anschließend]  $\frac{3}{2}$  ohne Reprise. 2) Adagio C 2teil. mit Reprisen und 3. Teil  $\frac{3}{2}$ .
- II. (Nr. 3—5) F-dur: 3) Adagio C 2teil. mit Reprisen. 4) Adagio C 2teil. mit Reprisen. 5)  $\frac{3}{2}$  2teil. mit Reprisen.
- III. (Nr. 6—7) A-moll: 6) Adagio C 2teil. mit Reprisen. 7) Adagio  $\frac{3}{2}$  2teil. mit Reprisen.
- IV. (Nr. 8—9) D-moll: 8) Adagio C 2teil. mit Reprisen. 9)  $\frac{3}{2}$  2teil. mit Reprisen.
- NB. V. (Nr. 10—13) G-dur: 10) Adagio C 2teil. mit Reprisen. 11) Adagio  $\frac{3}{2}$  2teil. mit Reprisen. 12) Adagio C 2teil. mit Reprisen. 13) Adagio  $\frac{3}{2}$  2teil. mit Reprisen.
- VI. (Nr. 14—15) E-moll: 14) Adagio C 2teil. mit Reprisen. 15) Adagio  $\frac{3}{2}$  2teil. mit Reprisen.
- VII. (Nr. 16—17) C-dur: 16) Adagio C 2teil. mit Reprisen. 17) Adagio  $\frac{3}{2}$  2teil. mit Reprisen.
- NB. VIII. (Nr. 18—23) A-moll: 18) Adagio C 2teil. mit Reprisen. 19) Adagio  $\frac{3}{2}$  2teil. mit Reprisen. 20) Adagio C 2teil. mit Reprisen. 21) Adagio  $\frac{3}{2}$  2teil. mit Reprisen. 22) Adagio C 2teil. mit Reprisen. 23) Adagio  $\frac{3}{2}$  2teil. mit Reprisen.
- NB. IX. (Nr. 24—27) E-moll: 24) Adagio C 2teil. mit Reprisen. 25) Adagio  $\frac{3}{2}$  2teil. mit Reprisen. 26) Adagio C 2teil. mit Reprisen. 27) Adagio  $\frac{3}{2}$  2teil. mit Reprisen.
- NB. X. (Nr. 28—31) G-dur: 28) Adagio C 2teil. mit Reprisen. 29) Adagio  $\frac{3}{2}$  2teil. mit Reprisen. 30) Adagio C 2teil. mit Reprisen. 31) Adagio  $\frac{3}{2}$  2teil. mit Reprisen.
- NB. XI. (Nr. 32—40) C-dur: viermal wechselnd Adagio C und Adagio  $\frac{3}{2}$ , sämtliche Sätze 2teil. mit Reprisen.

Ich schließe diese kleine Skizze mit der Bitte, dieselbe als ein Parergon zu betrachten und ihre fast aphoristische Form zu entschuldigen. Der Zweck derselben ist lediglich, die paar für das Verständnis der Entwicklung der Suite wichtigen Funde beizeiten bekannt zu geben und darzutun, daß die deutsche Suite während der ganzen Zeit ihrer Blüte eine außerordentliche Aufnahmefähigkeit fremder Elemente bewahrt hat, daß man aber darum doch keinerlei Recht hat, von irgendwelcher radikalen Verwandlung ihres Wesens zu reden, am allerwenigsten aber ihre Wurzeln außerhalb Deutschlands suchen darf. Weitere Funde für verloren geltender Suitenwerke werden das hoffentlich weiter bestätigen; möchte dieser Aufsatz dazu dienen, aus vergessenen Winkeln solche hervorzuziehen!

## Esajas Reusner.

## Suite B dur

(1676)

## Praeludium. (Allegro moderato.)

mp cresc.

(2) (4)

dim. mf pf dim.

(6) (8)

dim. mf cresc.

(8) (2)

poco f poco f cresc.

(4-6)

a tempo poco ritard.

mf mp

(8:1) (2) (4-6)



Musical score for "The Rose Tree" in 3/4 time, featuring a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings: *cresc.* (crescendo), *tr* (trill), *ps* (piano), and *mp* (mezzo-piano). The piece concludes with a double bar line and the number (8).

The first system of the musical score for 'The Swan Song' is in 3/4 time, featuring a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4, then a half note G4. This is followed by a series of eighth notes: A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, Bb1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, Bb0, A0, G0, F0, E0, D0, C0, Bb-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, Bb-2, A-2, G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, Bb-3, A-3, G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, Bb-4, A-4, G-4, F-4, E-4, D-4, C-4, Bb-5, A-5, G-5, F-5, E-5, D-5, C-5, Bb-6, A-6, G-6, F-6, E-6, D-6, C-6, Bb-7, A-7, G-7, F-7, E-7, D-7, C-7, Bb-8, A-8, G-8, F-8, E-8, D-8, C-8, Bb-9, A-9, G-9, F-9, E-9, D-9, C-9, Bb-10, A-10, G-10, F-10, E-10, D-10, C-10, Bb-11, A-11, G-11, F-11, E-11, D-11, C-11, Bb-12, A-12, G-12, F-12, E-12, D-12, C-12, Bb-13, A-13, G-13, F-13, E-13, D-13, C-13, Bb-14, A-14, G-14, F-14, E-14, D-14, C-14, Bb-15, A-15, G-15, F-15, E-15, D-15, C-15, Bb-16, A-16, G-16, F-16, E-16, D-16, C-16, Bb-17, A-17, G-17, F-17, E-17, D-17, C-17, Bb-18, A-18, G-18, F-18, E-18, D-18, C-18, Bb-19, A-19, G-19, F-19, E-19, D-19, C-19, Bb-20, A-20, G-20, F-20, E-20, D-20, C-20, Bb-21, A-21, G-21, F-21, E-21, D-21, C-21, Bb-22, A-22, G-22, F-22, E-22, D-22, C-22, Bb-23, A-23, G-23, F-23, E-23, D-23, C-23, Bb-24, A-24, G-24, F-24, E-24, D-24, C-24, Bb-25, A-25, G-25, F-25, E-25, D-25, C-25, Bb-26, A-26, G-26, F-26, E-26, D-26, C-26, Bb-27, A-27, G-27, F-27, E-27, D-27, C-27, Bb-28, A-28, G-28, F-28, E-28, D-28, C-28, Bb-29, A-29, G-29, F-29, E-29, D-29, C-29, Bb-30, A-30, G-30, F-30, E-30, D-30, C-30, Bb-31, A-31, G-31, F-31, E-31, D-31, C-31, Bb-32, A-32, G-32, F-32, E-32, D-32, C-32, Bb-33, A-33, G-33, F-33, E-33, D-33, C-33, Bb-34, A-34, G-34, F-34, E-34, D-34, C-34, Bb-35, A-35, G-35, F-35, E-35, D-35, C-35, Bb-36, A-36, G-36, F-36, E-36, D-36, C-36, Bb-37, A-37, G-37, F-37, E-37, D-37, C-37, Bb-38, A-38, G-38, F-38, E-38, D-38, C-38, Bb-39, A-39, G-39, F-39, E-39, D-39, C-39, Bb-40, A-40, G-40, F-40, E-40, D-40, C-40, Bb-41, A-41, G-41, F-41, E-41, D-41, C-41, Bb-42, A-42, G-42, F-42, E-42, D-42, C-42, Bb-43, A-43, G-43, F-43, E-43, D-43, C-43, Bb-44, A-44, G-44, F-44, E-44, D-44, C-44, Bb-45, A-45, G-45, F-45, E-45, D-45, C-45, Bb-46, A-46, G-46, F-46, E-46, D-46, C-46, Bb-47, A-47, G-47, F-47, E-47, D-47, C-47, Bb-48, A-48, G-48, F-48, E-48, D-48, C-48, Bb-49, A-49, G-49, F-49, E-49, D-49, C-49, Bb-50, A-50, G-50, F-50, E-50, D-50, C-50, Bb-51, A-51, G-51, F-51, E-51, D-51, C-51, Bb-52, A-52, G-52, F-52, E-52, D-52, C-52, Bb-53, A-53, G-53, F-53, E-53, D-53, C-53, Bb-54, A-54, G-54, F-54, E-54, D-54, C-54, Bb-55, A-55, G-55, F-55, E-55, D-55, C-55, Bb-56, A-56, G-56, F-56, E-56, D-56, C-56, Bb-57, A-57, G-57, F-57, E-57, D-57, C-57, Bb-58, A-58, G-58, F-58, E-58, D-58, C-58, Bb-59, A-59, G-59, F-59, E-59, D-59, C-59, Bb-60, A-60, G-60, F-60, E-60, D-60, C-60, Bb-61, A-61, G-61, F-61, E-61, D-61, C-61, Bb-62, A-62, G-62, F-62, E-62, D-62, C-62, Bb-63, A-63, G-63, F-63, E-63, D-63, C-63, Bb-64, A-64, G-64, F-64, E-64, D-64, C-64, Bb-65, A-65, G-65, F-65, E-65, D-65, C-65, Bb-66, A-66, G-66, F-66, E-66, D-66, C-66, Bb-67, A-67, G-67, F-67, E-67, D-67, C-67, Bb-68, A-68, G-68, F-68, E-68, D-68, C-68, Bb-69, A-69, G-69, F-69, E-69, D-69, C-69, Bb-70, A-70, G-70, F-70, E-70, D-70, C-70, Bb-71, A-71, G-71, F-71, E-71, D-71, C-71, Bb-72, A-72, G-72, F-72, E-72, D-72, C-72, Bb-73, A-73, G-73, F-73, E-73, D-73, C-73, Bb-74, A-74, G-74, F-74, E-74, D-74, C-74, Bb-75, A-75, G-75, F-75, E-75, D-75, C-75, Bb-76, A-76, G-76, F-76, E-76, D-76, C-76, Bb-77, A-77, G-77, F-77, E-77, D-77, C-77, Bb-78, A-78, G-78, F-78, E-78, D-78, C-78, Bb-79, A-79, G-79, F-79, E-79, D-79, C-79, Bb-80, A-80, G-80, F-80, E-80, D-80, C-80, Bb-81, A-81, G-81, F-81, E-81, D-81, C-81, Bb-82, A-82, G-82, F-82, E-82, D-82, C-82, Bb-83, A-83, G-83, F-83, E-83, D-83, C-83, Bb-84, A-84, G-84, F-84, E-84, D-84, C-84, Bb-85, A-85, G-85, F-85, E-85, D-85, C-85, Bb-86, A-86, G-86, F-86, E-86, D-86, C-86, Bb-87, A-87, G-87, F-87, E-87, D-87, C-87, Bb-88, A-88, G-88, F-88, E-88, D-88, C-88, Bb-89, A-89, G-89, F-89, E-89, D-89, C-89, Bb-90, A-90, G-90, F-90, E-90, D-90, C-90, Bb-91, A-91, G-91, F-91, E-91, D-91, C-91, Bb-92, A-92, G-92, F-92, E-92, D-92, C-92, Bb-93, A-93, G-93, F-93, E-93, D-93, C-93, Bb-94, A-94, G-94, F-94, E-94, D-94, C-94, Bb-95, A-95, G-95, F-95, E-95, D-95, C-95, Bb-96, A-96, G-96, F-96, E-96, D-96, C-96, Bb-97, A-97, G-97, F-97, E-97, D-97, C-97, Bb-98, A-98, G-98, F-98, E-98, D-98, C-98, Bb-99, A-99, G-99, F-99, E-99, D-99, C-99, Bb-100, A-100, G-100, F-100, E-100, D-100, C-100, Bb-101, A-101, G-101, F-101, E-101, D-101, C-101, Bb-102, A-102, G-102, F-102, E-102, D-102, C-102, Bb-103, A-103, G-103, F-103, E-103, D-103, C-103, Bb-104, A-104, G-104, F-104, E-104, D-104, C-104, Bb-105, A-105, G-105, F-105, E-105, D-105, C-105, Bb-106, A-106, G-106, F-106, E-106, D-106, C-106, Bb-107, A-107, G-107, F-107, E-107, D-107, C-107, Bb-108, A-108, G-108, F-108, E-108, D

**Sonatina.(Largo)**

Musical score for "The Swan" by Maurice Strakosky, measures 2, 4, and 8-9. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. Measure 2 is marked *mp cresc.* and measure 4 is marked *mf*. Measures 8-9 are marked *mf* and *p*.

The third system of the musical score for 'The Song of the Lark' (Op. 10, No. 1) by Frédéric Chopin. It consists of a piano (p) introduction and a vocal melody. The piano part begins with a series of chords and single notes, marked with 'dim.' (diminuendo) and 'p' (piano). The vocal melody enters with a series of eighth notes, marked with 'dim.' and 'p'. The system is divided into three measures, labeled (8), (8a), and (8b) at the bottom.

Musical score for "L'Allegretto" by Franz Schubert, measures 2, 4, and 8. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a piano (p) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The score includes fingerings and articulation marks.



## Allemanda.





**Courant. (Tempo di Minuetto.)**



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature has two flats. The music includes various note values and rests. Dynamic markings include *f* and *dim.*. Fingerings are indicated by numbers in parentheses: (8), (2), and (4-8).

Second system of musical notation. It continues the piece with dynamic markings such as *mf* and *cresc.*. Fingerings are indicated by (2), (4), and (6).

Third system of musical notation. It includes dynamic markings *f* and *p*. Fingerings are indicated by (8), (2), (4-8), and (8).

## Sarabanda. (Largo)

Fourth system of musical notation, titled "Sarabanda. (Largo)". It features dynamic markings *mp* and *cresc.*. Fingerings are indicated by (2), (4), (6), and (8).

Fifth system of musical notation. It includes a variety of dynamic markings: *mf*, *più f*, *f*, *sf*, *mp*, *dim.*, and *p*. Fingerings are indicated by (2), (4), (6), and (8).

## Aria. (Andantino)

Sixth system of musical notation, titled "Aria. (Andantino)". It features dynamic markings *dolce* and *cresc sf*. Fingerings are indicated by (2), (4), (6), and (8).



## Gigue. (Allegro gioioso)



## Purcell as Theorist

by

**W. Barclay Squire.**

(London.)

The bibliographical history of Playford's "Introduction to the Skill of Musick" has never been fully written. Originally published in 1655, the extremely rare first edition, a copy of which is in the Library of the Royal College of Music, has the following title-page:

"An / Introduction / To the Skill of / Musick. / In two Books. / First, a brief and plain *Introduction to Musick*, / both for singing, and for playing on Violl. / By J. P. / Second, the Art of *Setting or Composing of Musick in Parts*, by a most familiar and easie / Rule of *Counterpoint*. / Formerly published / by Dr. Tho. Campion: but now re- / printed with large Annotations, By / Mr. Christoph Symphon, / and other Additions. / [Device.] London, Printed for John Playford, and are sold at his / shop in the Inner Temple, 1655. /"

The work, as Playford says, was not all his own: "some part of it was collected out of other men's writings". According to the Dictionary of National Biography, it originated in a book called "The Musical Banquet" the date of which is not given, nor is any copy known to the present writer. Its success was remarkable, a second edition appearing in 1658, a third in 1660, an unnumbered edition in 1662, a fourth in 1664, another (unnumbered) in the same year, unnumbered editions in 1666, 1667 & 1670, a sixth in 1672, a seventh in 1674, eighth in 1679, tenth (there is no ninth edition) in 1683, eleventh in 1687, twelfth in 1694, thirteenth in 1697, fourteenth in 1700, fifteenth in 1703, sixteenth in 1713, seventeenth in 1718, eighteenth in 1724 and nineteenth in 1730. It is not within the scope of the present article to trace the various alterations which the work underwent in this long career. Interesting as such an investigation would be, it is rendered the more unnecessary as Mr. Brandt, a collector who has for some time turned his attention to the subject, is now engaged on a bibliographical examination which will deal definitely with the whole subject. For the student of Purcell, the chief interest in Playford's Introduction begins with the 10th edition. In 1683, when this edition appeared, it had become evident that Campion's "Art of Descant", which originally appeared about 1620, had become obsolete, and accordingly it was replaced by an anonymous treatise, entitled:

"A Brief Introduction to the Art of Descant, or Composing Musick in Parts: *Setting forth the Exact Rules and Principles*, to be observ'd by all *Practitioners* that desire to Learn to Compose Musick either *Vocal or Instrumental*, in two, three, or more Parts".

This new treatise was reprinted in the next edition (1687), with the addition to the examples of two Canons, a "Gloria Patris" and a "Miserere", the authorship of which is not known. But the 1683 treatise, though in some respects an improvement upon Campion, was essentially out of date in its theoretical ideas, and when another new edition was called for, Henry Playford, to whom the book had descended on the death (circa 1686) of his father, placed it for revision in the hands of Henry Purcell. The result appeared in the twelfth edition, the full title-page of which is as follows:

"An / Introduction / To the / Skill of Musick, / In Three Books. / The First contains / The Grounds and Rules of Musick, / according to the Gam-ut, and other Principles Thereof. / The Second, / Instructions and Lessons both / for the Bass-Viol and Treble-Violin. / The Third, / The Art of Descant, or Composing / Musick in Parts: In a more Plain and Easie / Method than any heretofore Published. / By John Playford. / The Twelfth Edition. / Corrected and Amended by Mr. Henry Purcell. / In the Savoy, Printed by E. Jones, for Henry / Playford at his Shop near the Temple Church. 1694."

Dr. Cummings (Life of Purcell, 1881, p. 68) has pointed out that in this edition of Playford's Introduction, "the third part of the work . . . appears to have been almost wholly re-written by Purcell", and it seemed worth while to ascertain, by collating the 11th and 12th editions, the exact amount of alteration which Purcell introduced. The result is given below. It throws a very interesting light on the principles which guided the great composer, and which were often (as Dr. Cummings remarks) quite novel for the time in which he wrote, at all events in England. Not less remarkable is the fact that Purcell should have undertaken so troublesome a piece of work at a time when his "Dioclesian", "King Arthur" and "Fairy Queen" had raised him to the first rank of contemporary composers, and when his prolific career was drawing to its ill-timed close. But if there is one thing about his work which characterizes it from first to last, it is the thoroughness with which he accomplished everything that he undertook. Compared to his great dramatic writings, this revision of Playford's little book must have seemed a small matter, yet if the following collation is examined, the reader cannot fail to be surprized at the minute care with which he made the alterations he considered necessary, finally, after trying to preserve as much as possible of the original, ending the book by writing what is practically a new treatise.

In the following pages the left column contains so much of the 11th (1687) edition as seemed necessary to show Purcell's alterations in the 12th (1694) edition, which are given in full in the right hand column.

## 11th Edition (1687).

## 12th Edition (1694).

## Preface.

"Also I have in a brief method set forth the Art of Composing Two, Three, and Four Parts musically; in such easie and plain Rules as are most necessary to be understood by Young Practitioners, which were never before Printed, but in this Tenth Edition".

The sentence ends with a full stop at "Young Practitioners".

Of Musick in General, and of its Divine and Civil Uses.

Fol. a 8. "*Of whose Vertues and Piety (by the infinite mercy of Almighty God) this Kingdom lately enjoy'd a living Example in his Son and our Gracious Sovereign Charles the Second*".

"and our Gracious Sovereign" omitted.

## The Table. First Book.

## The Contents of the First Book.

<i>Of the Scale of Musick in called the Gamut . . . . .</i>	Page. 1	<i>Of the Scale of Musick called the Gam-ut . . . . .</i>	Page 1
<i>Of the severall Cleaves or Cliffs . . . . .</i>	7	<i>Of the Cliffs, or Cleaves . . . . .</i>	7
<i>A Rule for the Proving your Notes . . . . .</i>	8	<i>A Rule for the Proving your Notes in any Lesson . . . . .</i>	8
<i>A Rule for Naming your Notes in any Cliff . . . . .</i>	9	<i>An easie Rule for Naming your Notes in any Cliff . . . . .</i>	9
<i>A Table of the Comparison of Cliffs . . . . .</i>	16	<i>Of Turning the Voice . . . . .</i>	16
<i>Of the Tuning the Voice . . . . .</i>	17	<i>Of Tones, or Tunes of Notes . . . . .</i>	18
<i>Of Tones or Tunes of Notes . . . . .</i>	18	<i>The Notes; their Names, Number Measure, and Proportions . . . . .</i>	20
<i>The Notes, their Names, Number, and Proportions. . . . .</i>	21	<i>Of the Rests or Pauses, of Pricks or Points of Addition, and Notes of Syncopation . . . . .</i>	22
<i>Of Rests and Pauses, and Notes of Syncopation . . . . .</i>	23	<i>Of the Moods, or Proportions of the Time or Measure of Notes . . . . .</i>	25
<i>A Rule For keeping Time . . . . .</i>	26	<i>Of the severall Adjuncts and Characters used in Musick . . . . .</i>	28
<i>Of the Four Moods, or Proportions of Time . . . . .</i>	28	<i>Directions for Singing after the Italian manner . . . . .</i>	31
<i>Of the Adjuncts and Characters used in Musick . . . . .</i>	32		
<i>Directions for Singing after the Italian manner . . . . .</i>	34		



<i>Of the Five Moods used by the Grecians.</i> . . . . .	49		
<i>Short Ayres or Songs fit for Beginners.</i> . . . . .	53	<i>Several Tunes of the most usual</i>	
<i>Directions for singing of Psalms, with the several Tunes and the Bass under each Tune.</i> . . . .	69	<i>PSALMS sung in Parish-Churches, with the Bass under each</i>	
<i>Directions for performing Divine Service in Cathedral Churches.</i> .	78	<i>Tune.</i> . . . . .	46

## Second Book.

<i>A Brief Introduction for Playing on the Bass-Viol.</i> . . . . .	89	<i>The Contents of the Second Book.</i>	
<i>Several Lessons for Beginners on the Bass-Viol.</i> . . . . .	103	<i>A Brief Introduction to the Playing on the Bass-Viol.</i> . . . . .	55
<i>Instructions for Playing on the Treble-Violin.</i> . . . . .	107	<i>Several Lessons for Beginners on the Bass-Viol.</i> . . . . .	67
<i>Several Lessons for Beginners on the Violin.</i> . . . . .	125	<i>An Introduction to the Playing on the Treble-Violin.</i> . . . . .	71
		<i>Several Lessons for Beginners on the Violin.</i> . . . . .	80

## Third Book.

<i>The Art of Descant, or plain and easie Rules for Composing of Musick, in Two, Three, or Four Parts.</i>		<i>The Contents of the Third Book.</i>	
		<i>A Brief Introduction to the Art of Descant; or, Plain and Easie Rules for Composing Musick in Two, Three, Four, or more Parts</i>	85

The verso of the page containing the table is blank.

The verso of the page containing the Contents is occupied by "A Catalogue of Vocal and Instrumental MUSICK, most of which are newly Reprinted for H. Playford at his Shop near the Temple Church".

Chap. I. Of the Scale of Musick called the Gam-ut.

Both editions agree.

Chap. II. Of the Cliffs or Cleaves.

No alterations.

Chap. III. A Brief Rule for Proving the Notes in any Song or Lesson.

No alterations.

Chap. IV. Containing a plain and easie Rule for the Naming your Notes in any Cliff.

At the end of the chapter is "A Table shewing the Comparison of the most usual Cliffs, how they agree together in the Naming the Notes". This occupies the whole of p. 16.

The "Table" is omitted and the next chapter begins on p. 16.

Chap. V. Of Tuning the Voice.

No alterations.

## Chap. VI. Of Tones, or Tunes of Notes.

No alterations.

## Chap. VII. The Notes; their Names, Number, Measure, and Proportions.



"Those Names of Notes in the measure or Proportion of Time are Eight, as a *Large*, *Long*, *Breve*, *Semibreve*, *Minim*, *Crotchet*, *Quaver*, and *Semiquaver*, expressed at the beginning of this Chapter: The four first are Notes of Augmentation and Increase; the four last of Diminution or Decrease".

The rest of the Chapter contains an account of the value of the notes, beginning with the *Large*.

"Those in the measure of Proportion of Time are Six, as a *Semibreve*, *Minim*, *Crotchet*, *Quaver*, *Semiquaver* and *Demisemiquaver*, as they are expressed upon five Lines at the beginning of this Chapter".

Purcell omits all the remainder of the original, substituting the following: "There were three other Notes formerly in use, as a *Large*, a *Long*, and a *Breve*, which that you may rest be ignorant of them, I will let you know their Value and Proportion of Time. A *Large* contains two *Longs*, a *Long* two *Breves*, and a *Breve* two *Semibreves*, so that a *Large* contains 8 *Semibreves*, which is a Sound too long to be held by any Voice or Instrument except the *Organ*, the *Semibreve* being the longest Note now in use, and called the *Master-Note*, or a *Whole Time*: I shall give you an account what Proportion it bears in Time, as likewise what each Note bears in Proportion over each other, which you must be well acquainted with before you can beat Time right, which I shall speak of in Chap. 9. But observe this following Example. As,

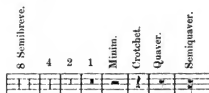
One *Semibreve* contains



## Chap. VIII. of the Rests or Pauses, of Pricks, and Notes of Syncopation.

The whole chapter, down to "Of the Tying of Notes" is re-written as follows:

"*Pauses or Rests* are silent *Characters*, or an artificial omission of the *Voice* or *Sound*, proportion'd to the *Measure* of other *Notes* according to their several *Distinctions*; which that the *Performer* may not *Rest* or *Pause* too long or short before he *Plays* or *Sings* again, there is a *Rest* assigned to every *Note*: As the *Semibreve Rest*, which is expressed by a *Stroak* drawn downwards from any one of the *Five Lines* half through the *Space* between *Line* and *Line*; the *Minim Rest* is ascending upward from the *Line*; the *Crotchet Rest* is turned off like a *Tenterhook* to the right hand, and the *Quaver Rest* to the left: the *Semiquaver Rest* with a double *Stroak* to the left; and the *Demisemiquaver Rest* with a triple *Stroak* to the left. Now whenever you come to any of these *Rests*, you must cease *Playing* or *Singing* till you have counted them silently according to their value in *Time* before you play again; as when you meet with a *Semibreve Rest*, you must be as long silent as you would be performing the *Semibreve*, before you *Sing* or *Play* again; so of a *Crotchet*, a *Quaver*, or the like. If the *Stroak* be drawn from one *Line* to another, then 'tis two *Semibreves*; if from one *Line* to a *Third*, then 'tis four *Semibreves*: As in this following *Example*.



Now you must observe, That when you meet with a *Semibreve Rest* made in *Tripla Time*, or in any other sort of *Time* besides plain *Common Time*,

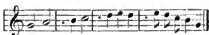
it serves for a whole Bar of that *Time* which you Sing or Play in, altho' the *Time* may be longer or shorter than a *Semibreve*; or if 'tis drawn from Line to Line (like two *Semibreve Rests*) it serves for two Bars, and no more no less; so for four or eight Bars, or more, according as you find it mark'd down.

The *Prick of Perfection*, or *Point of Addition*, is a little *Point* placed always on the right side of the *Note*, and adds to the Value of the *Sound* half as much as it was before; for as one *Semibreve* contains two *Minims*, when this *Point* is added to it it must be held as long as three *Minims*; so of *Crotchet*, *Quavers* &c. as in this Example.



Sometimes you will meet with a *Prick* or *Point* placed at the beginning of a Bar, which belongs to the last Note in the preceding Bar.

As for Example.



The same by Notes.



Notes of *Syncopation*, or *Driving-Notes*, are, when your Hand or Foot is taken up, or put down, while the *Note* is sounding, which is very awkward to a Young Practitioner; but when once he can do this well, he may think himself pretty Perfect in keeping *Time*. For an Example, take this following Lesson.



The rest of the chapter, dealing with "The Tying of Notes", is the same in both editions.

Chap. IX. of the Keeping of Time Purcell omits this chapter altogether by the Measure of the Semibreve or Master-Note.

Chap. X. of the Four Moods or Proportions of the Time or Measure of Notes. Chap. IX. of the Moods, or Proportions of the Time or Measure of Notes.

This Chapter is entirely re-written by Purcell as follows:

This part of Musick, called *Time*, is so necessary to be understood, that unless the Practitioner arrive to a Perfection in it, he will never be able to Play with any delight to himself, or at least to a Skilful Ear; the use of it rendring *Musick* so infinitely more Pleasing and Delightful, which to obtain, I have set down these following *Instructions*.

That there is but two *Moods* or *Characters* by which *Time* is distinguished, viz. *Common-Time*, and *Tripla-Time*, all other Variations and Distinctions of *Time* (like so many Rivulets) take their Original from these two; the Marks of which are always placed at the beginning of your *Song* or *Lesson*.

First, I shall speak of *Common-Time*, which may be reckon'd three several sorts; the first and slowest of all is marked thus C: 'tis measured by a *Semibreve*, which you must divide into four equal Parts, telling *one, two, three, four*, distinctly, putting your Hand or Foot down when you tell *one*, and taking it up when you tell *three*, so that you are as long down as up. Stand by a large Chamber-Clock, and beat your Hand or Foot (as I have before observed) to the slow Motions of the Pendulum, telling *one*,

*two*, with your Hand down as you hear it strike, and *three, four*, with your Hand up; which Measure I would have you observe in this *slow* sort of *Common-Time*: Also you must observe to have your Hand or Foot down at the beginning of every Bar.

The second sort of *Common-Time* is a little faster, which is known by the *Mood*, having a stroak drawn through it, thus C.

The third sort of *Common-Time* is quickest of all, and then the *Mood* is retorted thus  $\text{C}$ ; you may tell *one, two, three, four* in a Bar, almost as fast as the regular Motions of a Watch. The *French Mark* for this retorted *Time*, is a large Figure of 2.

There are two other sorts of *Time* which may be reckoned amongst *Common-Time* for the equal division of the Bar with the Hand or Foot up and down: The first of which is called *Six to Four*, each Bar containing six *Crotchets*, or six *Quavers*, three to be sung with the Hand down, and three up, and is marked thus  $\frac{6}{4}$ , but very brisk, and is always used in *Jigs*.

The other sort is called *Twelve to eight*, each Bar containing twelve *Quavers*, six with the Hand down, and six up, and marked thus  $\frac{12}{8}$ .

These are all the *Moods* of *Common-Time* now in use. The length of your *Notes* you must perfectly get before you can keep *Time* right; for the which, I refer you to *Chap. 7*.

*Tripla-Time*, that you may understand it right, I will distinguish into two sorts: The first and slowest of which is measured by three *Minims* in each Bar, or such a quantity of lesser *Notes* as amount to the value of three *Minims* or one *Pointed Semibreve*, telling *one, two*, with your Hand down, and up with it at the *third*; so that you are as long again with your Hand or Foot down as up. This sort of *Time* is marked thus  $\frac{3}{2}$ .

The second sort is faster, and the

*Minims* become *Crotchets*, so that a Bar contains three *Crotchets*, or one *Pointed Minim*; 'tis marked thus 3, or thus 31. Sometimes you will meet with three *Quavers* in a Bar, which is marked as the *Crotchets*, only Sung as fast again. There is another sort of *Time* which is used in *Instrumental Musick*, call[ed] *Nine to six*, marked thus  $\frac{9}{6}$ , each Bar containing nine *Quavers* or *Crotchets*, six to be Play'd with the Foot down, and three up: This I also reckon amongst *Tripla-Time*, because there is as many more down as up.

These, I think, are all the *Moods* now in use, both *Common* and *Tripla-Time*: But 'tis necessary for the Young Practitioner to observe, that in the middle of some *Songs* or *Tunes* he will meet with *Quavers* joyn'd together three by three, with a Figure of 3 marked over every three *Quavers*, or (it may be) only over the first three: These must be performed, each three *Quavers* to the value of one *Crochet*, which in *Common-Time* is the same with *Twelve to eight*, and in *Tripla-Time* the same with *Nine to six*.

A Perfection in these several *Moods* cannot be obtained without a diligent Practice, which may be done at any time when you do not Sing or Play, only telling *one, two, three, four*, or *one, two, three*, and Beating to it; (as I have before observed). Also the Young Practitioner must take care to Sing or Play with one that is perfect in it, and shun those which are not better than himself.

Chap. XI (X). of the several Adjuncts and Characters used in *MUSICK*.

This chapter, ending the first part of Book I, is the same in both editions.

*A brief Discourse of the Italian manner of Singing; wherein is set down the Use of those Graces in Singing, as the Trill and Gruppo used in Italy, and now in England: Written some years since by an English Gentleman who had lived long in Italy, and being returned, Taught the same here.*

This interesting section, occupying over fifteen pages, the author of which is unknown, is printed without alterations in the twelfth edition.

*Of the Five Moods used by the Grecians.* Omitted by Purcell.

*Short Ayres or Songs of two Voices,  
Treble and Bass, for Beginners.*

Omitted.

*Rules and Directions for singing  
the Psalms.*

Omitted.

Tunes of *Psalms* Sung in Parish Churches, with the *Bass* under each Tune.

*Several Tunes of the most usual Psalms* Sung in *Parish-Churches*, with the *Bass* under each Tune.

The following Tunes are given in the 11th Edition:

Instead of these Purcell gives the following:

- Psalm 4. Oxford Tune.  
- 69. Litchfield Tune.  
- 26. Worcester Tune.  
- 133. Hereford Tune.  
- 116. Windsor Tune.  
- 141. Westminster Tune.  
- 21. Cambridge Tune.  
- 39. Martyrs Tune.  
- 25, or 50, 67, 70, 131. Cambridge short Tune.  
- 134, or 25. New Tune.  
- 23. Low-Dutch Tune.  
- 48. Winchester Tune.  
- 103. Hartfordshire Tune.  
- 145. Exeter Tune.  
- 73. York Tune.  
- 95. St. David's Tune.  
- 61. Hackney Tune.  
- 135. London new Tune.  
- 100.  
- 135. Ten Commandement Tune.

- Psalm 4. Oxford Tune.  
- 31. Lichfield Tune.  
- 34. Martyrs Tune.  
- 23. Canterbury Tune.  
- 25, 50, 67, 70, or 134. Southwel Tune.  
- 78. York Tune.  
- 91. St. Mary's Tune.  
- 95. St. David's Tune.  
- 100. Proper Tune.  
- 119. Proper Tune.  
- 113. Proper Tune.  
- 148. Proper Tune.

#### Long Tunes.

- Psalm 1.  
- 51.  
- 68.  
- 81.  
- 113.  
- 148.  
- 119.

The differences between Purcell's basses and those of the former edition are so interesting, that it seems worth printing both versions so far as they are given. It will be noticed that in some cases the names of the tunes, have been altered in the later edition. Purcell's twelve settings form an important addition to his church Music, and attention to them has not been hitherto drawn by his Editors. In several cases they seem incorrectly printed, but they are given here exactly as in Playford's work.



## Oxford Tune.

Psalm 4.

1657.



O God that art my right.eousness, Lord hear me when I call:  
Then hast set me at li . ber . ty, When I was bound and thrall.

## Oxford Tune.

Psalm 4.

Purcell.

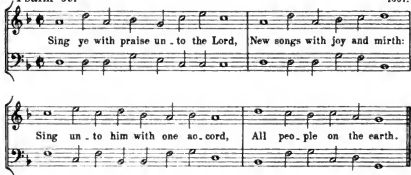


O God that art my right.eousness, Lord, hear me when I call:  
Thou hast set me at li . ber . ty, When I was bound and thrall.

## Litchfield Tune.

Psalm 69.

1687.

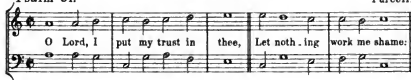


Sing ye with praise un . to the Lord, New songs with joy and mirth:  
Sing un . to him with one ao . cord, All peo . ple on the earth.

## Lichfield Tune.

Psalm 31.

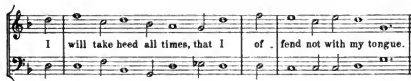
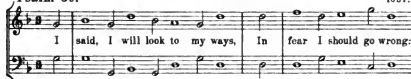
Purcell.



## Martyrs Tune.

Psalm 39.

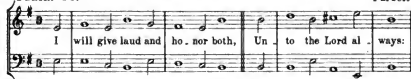
1667.



## Martyrs Tune.

Psalm 34.

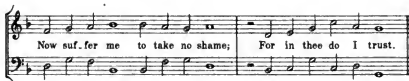
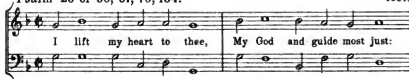
Purcell.



## Cambridge short Tune.

Psalm 25 or 50, 67, 70, 134.

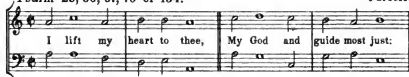
1687.



## Southwel Tune.

Psalm 25, 50, 67, 70 or 134.

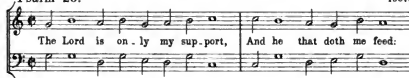
Purcell.



## Low-Dutch Tune.

Psalm 23.

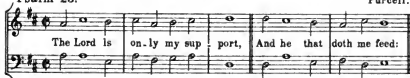
1687.



## Canterbury Tune.

Psalm 23.

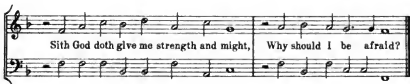
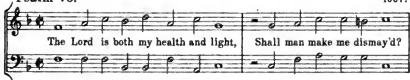
Purcell.



## York Tune.

Psalm 73.

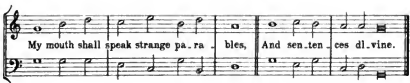
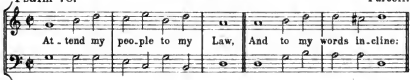
1687.



## York Tune.

Psalm 78.

Purcell.



## St David's Tune.

Psalm 95.

1687.

O come let us lift up our voice, And sing un - to the Lord:

In him our rock of health re - joyce, Let us with one ac - cord.

## St David's Tune.

Psalm 95.

Purcell.

O come let us lift up our voice, And sing un - to the Lord:

In him our rock of health re - joyce, Let us with one ac - cord.

## Hackney Tune.

Psalm 61.

1687.

Re - gard, O Lord, for I complain, And make my sute to thee:

Let not my words re - turn in vain, But give an ear to me.

## St Mary's Tune.

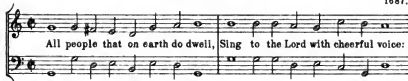
Psalm 91.

Purcell.



## Psalm 100.

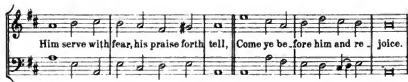
1687.



## Proper Tune.

Psalm 100.

Purcell.



## Psalm 113.

1687.

Ye children which do serve the Lord, Praise ye his name with one ac-cord,  
Who from the ris-ing of the Sun, Till it re-turn where it be-gun,

Yea bles-sed be al-ways his Name, The Lord all peo-ple doth sur-mount,  
Is to be prais-ed with great fame.

As for his glo-ry we may count, Above the Heavens high to be. With God the Lord

who may compare? Where dwelling in the Heavens are: Of such great pow'r and force is He.

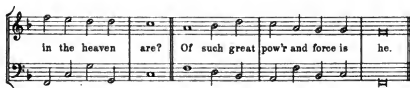
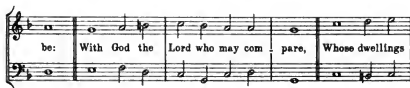
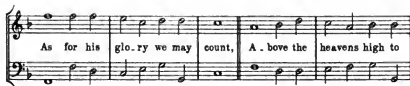
## Proper Tune.

Psalm 113.

Purcell.

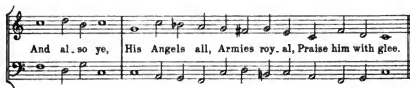
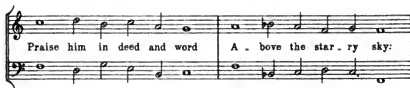
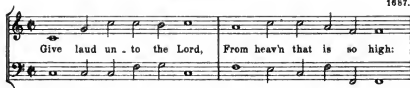
Ye children which do serve the Lord, Praise ye his name with one ac-cord,  
Who from the ris-ing of the Sun, Till it re-turn where it be-gun,

Yea, bles-sed be al-ways his Name, The Lord all people doth sur-mount,  
Is to be prais-ed with great fame.



## Psalm 148.

1687.

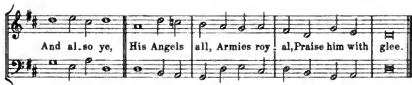
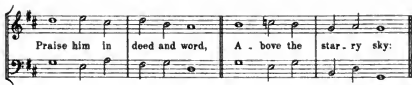




## Proper Tune.

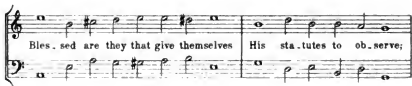
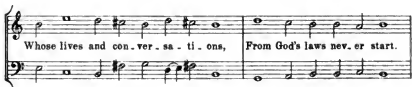
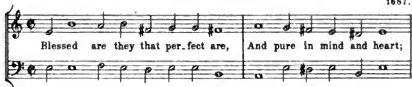
Psalm 148.

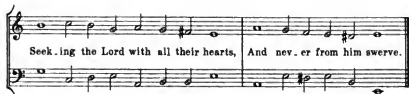
Purcell.



## Psalm 119.

1657.

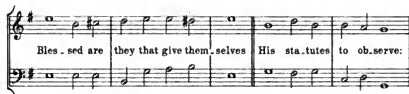
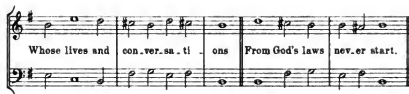




## Proper Tune.

Psalm 119.

Purcell.



At the end of the Psalms there is an advertisement of Playford's Psalter.

"I have lately publish'd the whole Book of *Psalms* and *Hymns* in a Pocket Volume" &c.

"The whole Book of *Psalms* and *Hymns* are Printed in a Pocket Volume" &c.

The *Order of Performing* the Divine Service in *Cathedrals*, or *Collegiate Chapels*.

This is omitted by Purcell.

#### A Brief Introduction to the Playing on the Bass-Viol.

##### The Second Book.

This is the same in both Editions.

#### A Brief Introduction to the playing on the Treble-Violin.

Down to the End of the "Directions for Tuning the Treble-Violin", both editions are identical. The next paragraph is altered as follows:

"Those who desire to be furnished with more Lessons for this Instrument, I refer to a Book lately published, Entituled, *Apollo's Banquet* containing above Two hundred New Tunes for the Treble-Violin, with the most usual French Dances added to them, which are used at Court and in Dancing-Schools".

"Those that desire more Lessons for this Instrument, may be furnished with them in the First and Second Parts of *Apollo's-Banquet*, lately Published, containing the newest Tunes for the Violin, with the most usual French Dances used at Court and Dancing-Schools. And in the Book called *The Dancing-Master*, lately Reprinted, with large Additions of the newest Tunes of Dances now in use."

The rest of the chapter is unaltered.

#### A Brief Introduction to the Art of Descant.

The earlier edition has separate pagination and begins with a separate title-page, dated 1687, on the *verso* of which is a short section "Of Cords and Discords".

This title-page is omitted by Purcell and the pagination runs on.

A Brief Introduction to the Art of Descant, or, Composing Musick in Parts.

A Brief Introduction to the Art of Descant: or, Composing Musick in Parts.

##### The Third Book.

The section begins with definitions of Music as "an Art of expressing perfect Harmony, either by *Voice* or *Instrument*; which Harmony ariseth from well-taken *Concords* and *Discords*". The *Concords* and *Discords* are then defined and an example of them is given This is differently arranged in the two editions, as follows:

"Example, Of the Perfect and Imperfect Cords, and their Octaves.

"Example of the Perfect and Imperfect Cords and Discords, with their Octaves.

Imperfect Cords, { A 3d. — 10—17  
and their Octaves. { A 6th.—13—20

Perfect Cords, and { A 5th.—12—19  
their Octaves. { A 8th.—15—22

Discords, and their { A 2d. — 9—16  
Octaves. { A 4th.—11—18  
{ A 7th.—14—21  
{ A 9th.—16—23"

Discords	Imperfect Cords	Perfect Cords	Discords	Imperfect Cords	Perfect Cords	Discords	Imperfect Cords	Perfect Cords
1	2	3	4	5	6	7		
8	9	10	11	12	13	14		
15	16	17	18	19	20	21		

With either of the *Perfect Cords* you may begin or end a Piece of MUSICK: The same with the *Third*, which is an *Imperfect*; but be sure to avoid it with the *Sixth*."

The Rules for taking Concords which follow are practically the same in both editions, but in Rules III and IV Purcell alters 'a 1, (3, 5, 6)' &c. to 'A Unison (Third, Fifth, Sixth)' &c. Rule V is changed as follows:

## Rule V.

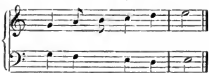
"If two Parts do move diversly, as one rising and the other descending: example. Then thus:

## Rule V.

Purcell omits the alternative



Or thus,



Or upon the Third; your *Bass* must begin in the same Key; and end in the same Key.

A Unison is good so it be in a *Minim* or *Crotchet*, but it is better if "A *Unison* is good, so it be in a *Minim* or *Crotchet*; but it is better if

the one hold and the other be going: the one hold, and the other be going. Two *Eighths* or two *Fifths* ascending or descending together, is not lawful, together is not lawful; nor two *Fifths*, unless one be the *Major*, the other the *Minor Fifth*."

Purcell here inserts "*The use of Discords on Holding-Notes*", which the earlier edition gives (on pp. 13, 14) after the "Usual Cadences or Closes of two parts".

#### *Of taking Discords.*

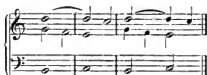
Rule II, as to the binding of Discords between the Third and some other Concord, is altered thus:

"The first *Note* of the *Bass* must be any *Concord* to the upper Part" etc. "The first *Note* of the *Bass* may be any *Concord* to the Upper Part" &c.

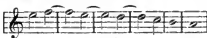
To the four rules of the original Purcell adds:

#### Rule V.

The fifth way of taking a *Discord* by way of Binding, is when the *Ninth* is taken between the *Third* and *Eighth*; as,



Purcell next inserts "*Several Examples of taking Discords elegantly*". These are given on pp. 17, 18 of the earlier edition, but the following is omitted by Purcell:



*Another Example of taking many 7ths, together, in 3 Pts.*



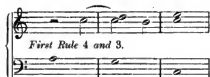
I have often observed in several late *Italian* Authors, where Figures are placed over the *Thorough-Bass*, that 6 or 7 *Sevenths* have followed each other, which has been much wondred at by some Young Composers, and for their

satisfaction I have inserted this Example, which shews both the method & manner how it is performed.

Example of Cadences and Bindings in 3 Parts.

Example of Cadences and Bindings in three Parts, with the Cords and Discords Figured as the Upper Parts stand to the Bass.

Rule I.



Rule II.



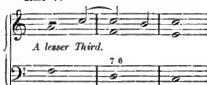
Rule III.



Rule IV.



Rule V.



"Another [Example] of taking Discords in Binding Notes" . . . "The Rule of Syncopation or Binding Notes, in two Parts" . . . "Examples of Discords upon Binding Notes", occupying pp. 10 and 11.

These are omitted by Purcell.

"Lastly, the Note before the Close must be a Fifth, if you fall to the Close; or a Fourth, if you rise to the Close. Your upper Part must begin in the Unison, Third, or Fifth, but not in the Sixth" (p. 12).

"Observe, that when you make a Close, the Bass must always fall a Fifth or rise a Fourth: And your upper Part must begin in the Unison, Third, or Fifth."

Purcell here inserts an Example ("*An Example of the Usual Cadences or Closes of two Parts*") which comes on p. 13 of the earlier edition.

Rules of Rising and Falling one with another.

These are the same in both editions.

Usual Cadences or Closes of two Parts.

Inserted by Purcell before the "Rules of Rising and Falling".

The use of Discords on holding Notes (pp. 13, 14).

These have been inserted by Purcell before the section "Of taking Discords".

Of the Passage of the Concords.

This is the same in both editions.

Example of two Parts, p. 16 with the proper Closes.

Omitted by Purcell.

Several Examples of taking Discords elegantly.

This has been previously inserted by Purcell (with the omission already noticed), in the section "of taking Discords".

The earlier edition next proceeds to discuss (p. 19) the art "Of Composing Three Parts", but the alterations which Purcell has made have latterly been so numerous, that he seems here to have felt it necessary to abandon the old edition altogether. From the beginning of the last sentence on p. 101 of the twelfth edition, until the end of the book, with the exception of certain examples to be afterwards noticed, the text is entirely new and evidently comes from Purcell's pen. No excuse is needed for transcribing it *in extenso*. It is particularly interesting to note how the system of the earlier edition, based on the contrapuntal theories of Morley or his contemporaries, is abandoned in the very first sentence of the new matter which Purcell wrote for the 'Brief Introduction'.

"Formerly they used to Compose from the Bass, but Modern Authors Compose to the Treble when they make Counterpoint or Basses to Tunes or Songs.

## As for Example.



Observe this always in Counterpoint, to avoid Tautology in setting a *Bass* to a *Treble*, and let it be as Formal and Airy as the *Treble* will admit.

Let us a little examine this last Example. And now supposing there were no *Bass* to the *Treble*, try Note by Note which is the properest *Cord* to each.

In the *First Note*, you must certainly have an *Eighth*, because it relates to the *Key* it is composed in.

For the *Second*, you have only two *Cords* to chuse, *viz.* the *Sixth*, and *Third*; the *Fifth* you must not use, because 'tis expected to the Note following to make a *Third*, therefore to be avoided, lest you are guilty of that Tautology before-mentioned, and besides there is not that Form and Variety which is required in few Parts; and an *Eighth* you cannot use neither, because you run either into the Error of two *Eighths* together if you ascend, or of cloying the Ear with too many *Perfect Cords* if you descend, therefore the *Third* or *Sixth* is the only *Cords* you can use; of these, the *Sixth* is much the best, for two Reasons: First, you move by contrary Motion to the *Bass*, which is an Elegancy in two Parts; in the next place, you introduce the next Note more Harmonically with the *Sixth* than you can with the *Third*, but the *Sixth* must be *sharp*, because it has a nearer affinity to the *Key*.

The *Third Note* has a *Third*, which is generally the consequence of a *Sixth*.

The *Fourth Note* cannot have a *Sixth*, because of Tautology, it being the same as the *Third* before; the *Major Fifth* is not good, because it has no relation to the *Key*; the *Minor Fifth* cannot do, by reason the following Note of the *Treble* does not move to the half Note below, which is the constant Rule of a false *Fifth* to introduce a *Third*; an *Eighth* is not so well, because that is to be avoided as frequently as you can in two Parts, therefore the *Third* is the best *Cord*.

The *Fifth Note* cannot have an *Eighth*, because 'tis the same Note as the former; a *Third* is not so well, by reason you do not observe the Rule of contrary Motions in ascending when the other descends, and then you have had *Thirds* to the other two last Notes; therefore for variety a full *Cord* is best, and consequently the *Fifth* to be preferred before the *Sixth*.

The *Sixth Note* cannot have an *Eighth*, because 'tis the same Note as the former; a *Fifth* is not good; for fear of two *Fifths* together, a *Sixth* or *Third* are the only *Cords*, of which I esteem the *Third* best, following the Rule of contrary Motions.

The *Seventh Note* cannot have an *Eighth*, by reason 'tis the same with the other; neither a *Fifth*, because it makes no preparation for the next Note; therefore a *Sixth* or *Third* is the properest *Cords*, of which the *Third* in my opinion is best; for if you take the *Sixth*, it must be *sharp*, and so make a *Third* to the following Note, which is what was done before in the first Bar, and for that reason to be omitted.



To the *Eighth Note* an *Eighth* cannot be made, because the same as before; a *Third* not so well, because you do not observe the Rule of contrary Motions; a *Sixth* not so good, because 'tis what must be used in the next Bar to make a Cadence, therefore the *Fifth* is best.

The *Ninth Note* cannot be a *Sixth* so properly, because 'tis the same with the former Note; a *Third* is not so well, by reason the fall or rising to it is Inbarmonical; the *Fifth* is bad, having had a *Fifth* to the Note before, therefore the *Eighth* is the best Note.

The *Tenth Note* a *Sixth* must not be made too, it being the same as before; a *Third* not so well, because it must be *sharp*, and that is not gradual to rise too, and if you fall to it, you contradict the Rule of contrary Motions, though the Cord is good, yet I think not so formal as the other, which is the *Fifth*.

The *Eleventh Note* requires a *Third* more properly than any other Cord, for the *Sixth* would be the same with the foregoing Note and following, which must be to make a Close; the *Eighth* not so well, because so many Perfect Cords are not well, (as 'tis before observed;) a *Fifth* is Irregular, the Note before being a *Fifth*, which shews a *Third* is best.

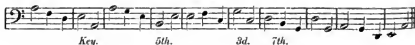
The two last Notes is relating to the Cadence, therefore has a certain Rule.

Having observed these Rules for making a Formal or Regular *Bass* to a *Treble*, the next Thing to Treat of is the *Keys*.

There are but two *Keys* in Musick, viz. a *Flat*, and a *Sharp*; not in relation to the Place where the first or last Note in a Piece of Musick stands, but the *Thirds* above that Note. To distinguish your *Key* accordingly, you must examine whether the *Third* be *sharp* or *flat*, therefore the first *Keys* for a Learner to Compose in ought to be the two Natural *Keys*, which are *A re* and *C fa ut*, the first the lesser, the last the greater *Third*; from these all the other are formed, by adding either *Flats* or *Sharps*. When this is well digested, you must proceed to know what other Closes are proper to each *Key*.

To a *flat Key*, the Principal is the *Key* it self, the next in dignity the *Fifth* above, and after that the *Third* and *Seventh* above.

Example.



To a *sharp Key*, the *Key* it self first, the *Fifth* above, and in stead of the *Third* and *Seventh* (which are not so proper in a *sharp Key*) the *Sixth* and *Second* above.

Example.



These Examples are placed in the two open *Keys* to make it plainer, but transpose them into any other, they have the same effect; in applying of which Closes, you may use them promiscuously as you please, only with this Caution, That you have regard to good Ayre.

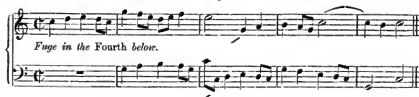
There are some other Things to be observed in making a *Bass* to a *Treble*, which shall be the next thing spoken of relating to *Fuge*.

*Of Fuge, or Pointing.*

A *Fuge*, is when one part leads one, two, three, four, or more Notes, and the other repeats the same in the *Unison*, or such like in the *Octave*, a *Fourth* or *Fifth* above or below the Leading Part.

 Under what Note you find this Mark /, the *Fuge* begins.]

*Example.*



Observe in this Example, that the *Treble* rises a *Fifth*, and the *Bass* but a *Fourth*, which is done because it relates more to the Key than rising a *Fifth*. So all *Fuges* in this nature are to be managed, if done Masterly.

*More to the same purpose.*



There is another diminutive sort of *Fugeing* called *Imitation* or *Reports*; which is, when you begin *Counterpoint*, and answer the *Treble* in some few Notes as you find occasion when you set a *Bass* to it.

*As for Example.*



In the fourth, fifth, and sixth Bar of the *Bass*, it imitates the *Treble*.

The third sort of *Fugeing* is called a *Double Fuge*; which is, when one Part leads a *Point*, and the following Part comes in with another, and so the Parts change, as you may observe in the following Example, wherein I have made use of the former *Point*, and added another to it.

*Example.*

The fourth manner of Fugeing is called *Per Arsin & Thesis*, which admits of great Variety; and that is, when a Leading Part ascends, the other descends exactly the same Notes. I have made use of the foregoing *Fuge*, that it may be more easie to a Learner.

*As for Example.*

A fifth sort of Fugeing is called *Per Augmentation*; that is, if the Leading Part be *Crotchets*, *Quavers*, or any other Notes in length, the following Part is augmented, and made as long again as the Leading Part. The following Example will explain it, which is contrived upon the same *Fuge*.

*Example.*



You may augment your Point to double or treble the length of your Leading Part, as you find occasion; or diminish your *Fuge* for variety, as you may observe in the 10th Bar of the *Treble* in the Example foregoing.

This sort of Fugeing is difficult, therefore seldom used unless it be in Canon.

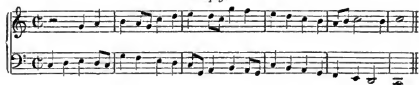
There is a sixth sort of Fugeing called *Recte & Retro*, which is repeating the Notes backward; therefore you must avoid Prick'd Notes, because in the Reverse it would be of the wrong side of the Note.

*Example upon the same Fuge.*



This is a sort of Musick very rarely used, unless it be in Canon.

There is a seventh sort of Fugeing called *Double Descant*, which is contrived so, that the Upper Part may be made the Under in the *Reply*; therefore you must avoid *Fifths*, because in the *Reply* they will become *Fourths*.

*Example upon the same Fuge.**Reply.*

The eighth and noblest sort of Fugeing is *Canon*, the Method of which is to answer exactly Note for Note to the end.

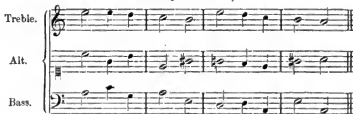
*Example upon the foregoing Fuge.*

*Canon in the 8th or 15th.*

There is a wonderful variety of *Canons* in Mr. *Elway Bevin's* Book, Published in the Year 1631, to which I refer the Younger Practitioners, and so shall conclude with Two Parts, and go on to Three.

*Composition of Three Parts.*

The first thing to Treat of is *Counterpoint*, and in this I must differ from Mr. *Simpson* (whose *Compendium* I admire as the most Ingenious Book I e're met with upon this Subject;) but his Rule in Three Parts for *Counterpoint* is too strict and destructive to good Air, which ought to be preferred before such nice Rules.

*This Example is this <sup>1</sup>):*

1) The example is from p. 54 of the 1667 edition of Christopher Simpson's "*Compendium of Practical Musick*"; Purcell has transposed it a tone higher.

Now in my opinion the *Alt* or *Second Part* should move gradually *Thirds* with the *Treble*; though the other be fuller, this is the smoothest, and carries more Air and Form in it, and I'm sure 'tis the constant Practise of the *Italians* in all their Musick, either Vocal or Instrumental, which I presume ought to be a Guide to us; the way I would have, is thus:

*Example.*



When you make a *Second Treble* to a Tune, keep it always below the Upper Part, because it may not spoil the Air: But if you Compose *Sonata's*, there one *Treble* has as much Predominancy as the other; and you are not tied to such a strict Rule, but one may interfere with the other; as thus:



The same may be done in making Two Part *Anthems* to a *Thorrow-Bass*, or *Songs* that are Composed with design.

*Fugeing* in Three Parts is done by the same Rules as in two, only you have more Scope and Variety. I shall make use of the same Point as I did in Two Parts, and give you some short Examples in the several manners of *Fugeing*.

*First Plain Fugeing.*



The second is *Imitation* or *Reports*, which needs no Example, because you are confined to a *Treble*, and so must make *Imitation* or *Reports* in the two Parts as the *Treble* will admit of.

The third is *Double Fugeing*, wherein I oblige my self to the same Fuges as are used in the Two Parts.

*Example.*



When you make *Double Fuge* in Three Parts, you are not compelled to answer in the Third Part to the first Fuge any more than the second, but are left to your pleasure, as you see in the foregoing Example, where the *Bass* answers to the first Fuge; you may as well answer the second as first, according as you find it smoothest to your Air, and most regular to your Design.

The fourth, *Per Arsin & Thesin* on the same Fuge.

*Example.*



The fifth, *Per Augmentation* on the same Fuge.

*Example.*



The sixth, *Recte & Retro.*

*Example.*

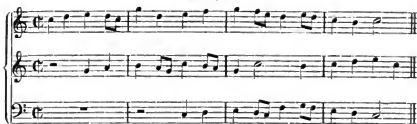






The seventh, *Double Descant*, in which I make but a short Example, because the two *Replies* should not take up much room.

*Example.*



Reply I. *Where the Upper Part takes the Bass, and the Bass the Upper Part.*



Reply II. *Where the Second Treble takes the Bass, and the Bass the Second Treble.*



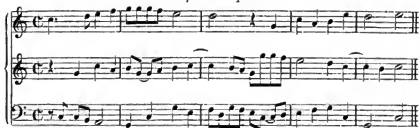
Of this sort, there are some Fuges used by several Authors in *Sonata's*; a short one I shall here insert of the famous *Lelio Calista*<sup>1)</sup>, an *Italian*.



In making of such-like you must avoid *Fifths*, as is before-mentioned in the *Rule for Two Part Double Descant*.

There is another sort of *Fugeing* in Three Parts before we come to *Canon*; which is, when each of them take a different *Fuge*, and so interchanges one with another like *Double Fugeing*.

*As for Example.*



Most of these different sorts of *Fugeing* are used in *Sonata's*, the chiefest

1) This composer is only known by a set of eleven Sonatas in three parts which are mentioned in the Ms. Catalogue of Music in the Library of Christ Church, Oxford. It is probable that this is the work from which Purcell quotes, and the manuscript may possibly have belonged to him. Unfortunately, at the present time (Jan. 1906) it cannot be found. The Ch. Ch. Catalogue gives *Lucio* as the composer's Christian name. In Eitner's "Quellen-Lexikon" there is some confusion as to his names and date; he appears both as *Callista* and *Colista*, but he can hardly be the same as the *Lelio Colista* who was organist in Rome in 1729 or 1730. Nine of the Sonatas attributed to 'Lilli Colista', are contained in a manuscript collection at the Bodleian Library (Mus. Sch. E 400-403).

Instrumental Musick now in request, where you will find *Double* and *Treble Fuges* also reverted and augmented in their *Canzona's*, with a great deal of Art mixed with good Air, which is the Perfection of a Master.

The next is *Canon*, of which I shall say but little, because I refer you to the before-mentioned Book of Mr. *Bevin's*, where you will meet with all the Variety of *Canons* that are to be made, and shall only shew an Example of a *Gloria Patri* in Three Part Canon, so go on to four Parts<sup>1</sup>).

*A Canon, Three Parts in One.*

Glo-ri-a Pa - tri, et Fi - li -

Glo-ri-a Pa-tri, et Fi - li - o, et Spi-ri-tu-i

Glori - a Pa-tri, et Fi - li - o, et Spi-ri-tu-i San - cto,

o, et Spi-ri-tu-i San - cto, si-cut e-rat in prin-ci-pi -

San - cto, si-cut e-rat in princi - pi - o, et nunc, et

si-cut e-rat in \_\_\_\_\_ prin-ci-pi - o, et nunc, \_\_\_\_\_ et nunc, et sem-

o, et nunc, et nunc, et semper, et in se - cu - la se - cu-lo-rum;

nunc, et sem - per, et in se - cu - la se - cu-lo-rum; A - - -

per, et in se-cu - la se - cu-lo-rum; A - - - men, A - -

<sup>1</sup>) This Canon occurs in the earlier editions, but for sake of completeness, it is printed here.

A - - men, A - men, A - - - - - men.  
 men, A-men, A - - - - - men, A - - - - - men.  
 men, A - - - - - men, A - - - - - men.

*Composition of Four Parts.*

In Church Mnsick, the four Parts consist generally of *Treble*, *Contra-Tenor*, *Tenor*, and *Bass*; in Instrumental Mnsick, commonly two *Trebles*, *Tenor*, and *Bass*: But always observe this Method, That in making four Parts Counterpoint, let your Cords joyn as near to the Upper Part as they can, for the Harmony is more agreeable to the Ear where the upper Parts are joyned close together, but still be sure to keep a smoothness and decorum, that none of the Inner Parts may make an Irregular Skip either upwards or downwards: If the *Treble* or Upper Part be a *Fifth* to the *Bass*, the other must be *Third* and *Eighth*; if the *Treble* be *Third*, the other must be *Eighth* and *Fifth*; so consequently, if the *Treble* be an *Eighth*, the other must be *Fifth* and *Third*.

*Note*: That in *C fa ut*, or any Key with a sharp *Third*, that to the half Note below the Key an *Eighth* is never made, nor to any accidental Sharp in a flat or sharp Key, either in the *Bass* or *Treble*, unless it be to introduce a Cadence. For Instance; If you make an *Eighth* to *B mi* in *C fa ut* Key, 'tis when the *Third* to *B mi* is sharp, and you design a Cadence in *E la mi*, otherwise 'tis never done, but the *Sixth* supplies the place of the *Eighth*, and commonly in four Parts a *Sixth* and false *Fifth* go together upon all sharp Notes.

*As for Example.*

Four Parts Counterpoint.

1) In the original these notes are misprinted B♭, A♯.

The false or defective *Fifth* is the only Note like a Discord that needs no preparation; and though it must not be used to begin a Piece of Mnsick with, yet there is no Cord whatsoever that has a more grateful Charm in it to please the Ear.

There are two *Discords* not yet Treated of in this short *Introduction*, which I think proper now to mention, because in an Example of four Parts you may see what other Cords belong to them, and that is, a *Sharp Seventh*, and *Flat Seventh*, two Notes mightily in use among the *Italian Masters*; the *Sharp Seventh*, which generally resolves it self into the *Eighth*, you will find frequently in Recitative Songs, which is a kind of Speaking in Singing; a *Flat Seventh* resolves it self into a *Fifth*, and is used commonly at a Close or Cadence. This Example will demonstrate the thing plainer.

Example.



Another Elegant Passage used by the same Authors.



The *Flat Sixth* before a Close (as you may observe in the 2d *Treble*) is a Favourite Note with the *Italians*, for they generally make use of it.

There is another sort of *Discord* used by the *Italians* not yet mentioned, neither, which is the *Third* and *Fourth* together, to introduce a Close.

*As for Example.*

In the same nature, if the *Bass* should continue in one place as the two *Trebles* do, you may move in the other Parts to what Notes you please, so you ascend or descend gradually:

*For Instance.*

These Instances were inserted, to shew what Elegancies may be made in Counterpoint Musick.

I shall proceed now to *Fuge* or *Pointing* in four Parts, in which I must follow the same Method as before, for there is no other sort of Fugeing but what has been Treated of in three Parts, unless it be four *Fuges*, and that is made after the same manner as the three *Fuges*, of which there is an Example on Page 125 [557].

*First Plain Fugeing on the same Point.*



The second is *Imitation* or *Reports*, which needs no Example, for the aforesaid *Reasons* in three Parts.

The third is *Double Fugeing* on the same Fuges.

*Example.*



The fourth, *Per Arsin & Thesin*.

*Example.*

A musical score consisting of four staves. The first staff has labels 'Arsin.' and 'Thesin.' under specific notes. The second staff has labels 'Arsin.', 'Thesin.', and 'Arsin.'. The third staff has labels 'Thesin.', 'Arsin.', and 'Thesin.'. The fourth staff has labels 'Thesin.' and 'Arsin.'.

*The Fifth, Per Augmentation.**Example.*

A musical score consisting of four staves. The first staff has labels 'Double per Aug.' and 'Reverted per'. The second staff has labels 'Per Aug.' and 'Double per'. The third staff has no labels. The fourth staff has a label 'Per Aug.'.

A musical score consisting of four staves. The first staff has a label 'Aug.'. The second staff has a label 'Aug.'. The third staff has a label 'Per Aug.'. The fourth staff has a label 'Revert. per Aug.'.



## The Sixth, Recte &amp; Retro.

The musical score for 'The Sixth, Recte & Retro' is written in C major and 4/4 time. It consists of two systems of four staves each. The first system shows the initial sequence of notes with 'Recte.' and 'Retro.' markings. The second system shows the continuation of the sequence, also with 'Recte.' and 'Retro.' markings.

The Seventh is *Double Descant*, which you hardly ever meet with in Four Parts, because a *Fifth* must be avoided, therefore 'tis defective, and wants a Cord to fill up in so many Parts, for which Reason I shall omit an Example.

The next is *Canon*, but before I Treat of that, there is one sort of *Fugeing* to be mention'd, which is, Four Fuges carried on, interchanging one with another.

*As for Example*

The musical score for 'As for Example' is written in C major and 4/4 time. It consists of four staves showing a sequence of notes, likely representing a canon or fuge.



*Canon in Four Parts is generally Four in Two, or Four in One: Here is an Example of each, which will shew the Method of making them.*

*A Canon: Four in Two<sup>1</sup>).*

A musical score for a canon in four parts, titled "A Canon: Four in Two<sup>1</sup>)". The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and includes Latin lyrics. The melody is repeated in four parts, each with a different starting point, creating a harmonic effect. The lyrics are: "Mi - se - re - re me - i, mi - se - re - re me - i, O Je - su! O Je - su! Mi - se - re - re me - i. Je - su! Mi - se - re - re me - i Je - su! Mi - se - re - re me - i. re - re me - i, O Je - su! O Je - su me - i! Je - su! O Je - su! Mi - se - re - re me - i Je - su!"

1) This Canon is in the earlier edition.

This *Canon* of Four in One, is a *Gloria Patri* of Dr. Blow's, whose Character is sufficiently known by his Works, of which this very Instance is enough to recommend him for one of the Greatest Masters in the World.

*A Canon, Four in One.*

Glo-ry be to the Father, and to the Son, and to the

Glo - - ry be to the Fa-ther, and to the Son,

Glo - - ry be to the Fa-ther, and to the

Glo - - ry be to the

Ho - ly Ghost, the Ho - ly Ghost: As it was in the be-

and to the Ho - ly Ghost, the Ho - ly Ghost: As it

Son, and to the Ho - ly Ghost, the Ho - ly

Fa - ther, and to the Son, and to the Ho - ly

gin-ning, and is now, is now, and e - ver shall be, World

was in the be - gin - ning, and is now, is now, and e-

Ghost: As it was in the be - gin - ning, and is now, is now,

Ghost, the Ho - ly Ghost: As it was in the be - gin - ning,

with - - - out end. A - - - - - men, A - - - - -  
 - ver shall be, World without end. A - - - - -  
 - , and e - ver shall be, World with - out end. A - - - - -  
 and is now, is now, and e - ver shall be, World without  
 men.  
 men, A - - - - - men.  
 men, A - - - - - men.  
 end. A - - - - - men.

*Composition of Five or more Parts.*

Is still by adding another *Octave* or *Unison*, for there is but Three *Cords*, viz. *Third*, *Fifth* and *Eighth*, therefore when you make more than three *Parts* in *Counterpoint*, 'tis by repeating some of the same *Cords* over again.

One Thing that was forgot to be spoken of in its proper place, I think necessary to say a little of now, which is *Composing* upon a *Ground*, a very easie thing to do, and requires but little *Judgment*: As 'tis generally used in *Chacones*, where they regard only good *Air* in the *Treble*, and often the *Ground* is four Notes gradually descending, but to maintain *Fuges* upon it would be difficult, being confined like a *Canon* to a *Plain Song*. There are also pretty *Division Grounds*, of whom the *Italians* were the first *Inventors*, to *Single Songs*, or *Songs* of Two *Parts*, which to do neatly, requires considerable *Pains*, and the best way to be acquainted with 'em, is to score much, and chuse the best *Authors*.

As for *Fuging*, 'tis done by the same *Methods* as has been before observed.

All that I shall further add, is to wish, That what is here mentioned may be as Useful as 'tis Intended, and then 'twill more than *Recompence* the *Trouble* of the *Author*."

## La Musique à Paris, de 1753 à 1757, d'après un Manuscrit de la Bibliothèque de Munich.

Par

**J.-G. Prod'homme.**

(Paris.)

Avant la Révolution, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, alors que le journalisme était encore dans l'enfance, existait un moyen d'information qui a totalement disparu de nos jours: les *Nouvelles* manuscrites, au moyen desquelles certains hommes de lettres renseignaient leurs correspondants sur les événements politiques, artistiques, mondains, etc., capables de les intéresser. A Paris et autour de la cour de Louis XV, vivait un certain nombre de ces «nouvellistes», à la solde d'un prince ou d'un grand personnage désireux de connaître par le menu la vie à la Cour et à la Ville; le plus important et le plus illustre d'entre eux fut, sans contredit, Grimm qui, avec Diderot, Raynal et autres, fut l'auteur de la *Correspondance littéraire, philosophique et critique*<sup>1)</sup> adressée au roi de Prusse, de 1753 à 1790, source inépuisable de renseignements sur toute la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle; de la même époque datent aussi les *Mémoires secrets* de Bachaumont (1762-1789), la *Correspondance littéraire secrète* de Métra, J. Imbert et autres, et quantité d'écrits semblables, publiés ou encore inédits, qu'on retrouve dans presque toutes les bibliothèques publiques. C'est une correspondance de ce genre que possède, fort incomplète sans doute, la Staatsbibliothek de Munich (Mss. gall. 400-405). Sous le titre: *Nouvelles littéraires, historiques et politiques*, six volumes in-4°, provenant de la Bibliothèque palatine de Mannheim (*Ex Bibl. Palat. Mannh.*) contiennent une correspondance adressée par deux ou plusieurs auteurs, à la cour de l'Electeur palatin, de 1753 à 1758. Les quatre premiers volumes surtout sont intéressants au point de vue de l'histoire de la musique à Paris, à l'époque même de la «Querelle des Bouffons» et de la fameuse *Lettre sur la Musique française* de J.-J. Rousseau. On peut les diviser en deux séries; les manuscrits 400 et 403, en cahiers bimensuels de 8, 10 ou 12 pages (213 ff., du 15 juillet 1753 au 1<sup>er</sup> janvier 1755; et 253 ff., du 15<sup>e</sup> décembre 1754 au mois d'octobre 1755), sont l'œuvre d'un premier nouvelliste; deux autres (mss. 401 et 402), intitulés: *Nouvelles littéraires françaises*, ou: de

1) Vgl. H. Kretzschmar, die *Correspondance littéraire* als musikgeschichtliche Quelle, Jahrbuch d. Musikbibl. Peters für 1903 (Red.).

la *Littérature françoise*, ou simplement: *Littérature françoise* (316 ff., du 8 avril 1754 au 30 décembre 1754; et 259 ff., du 4<sup>e</sup> janvier 1755 au 27<sup>e</sup> décembre 1755), sont d'un autre auteur; composés de cahiers de 12 pages environ, ils donnent «à la fin les *Spectacles* et le *Cours de la Lotterie royale*».

Quels étaient les rédacteurs de ces *Nouvelles*? Une vague indication nous est donnée par l'auteur du ms. 402, lorsqu'il écrit, le 17 janvier 1755, qu'il a collaboré à une parodie de *Thésée* en languedocien, jouée aux Italiens. Quant à l'auteur des manuscrits 400 et 403, qui sont les plus intéressants pour le sujet qui nous occupe, sa mort est indiquée (ms. 403, f<sup>o</sup> 200) entre le 1<sup>er</sup> et le 15 mai 1756. Les rédacteurs qui le remplacent et auxquels on doit les manuscrits 404 (137 ff., 1757) et 405 (95 ff., du 3 janvier 1756 au 25 septembre 1756 par cahiers de 6 et 8 pages, d'un format plus petit que les précédents), s'occupent moins en détail des spectacles de Paris; le manuscrit 404 notamment, se borne presque à en donner les programmes sommaires.

L'intérêt de ces *Nouvelles* provient surtout de ce qu'elles sont contemporaines de l'apparition des Bouffons italiens sur la scène de l'Opéra, et de la première grande «guerre musicale» qui, avant celle des Gluckistes et des Piccinistes, se livra à Paris. Elles montrent en outre quel intérêt attachait la petite cour palatine à tout ce qui venait de la capitale française et comment, à l'exemple du roi de Prusse, son prince tenait à se faire renseigner exactement, par plusieurs correspondants, sur le mouvement littéraire, artistique et politique de la France.

Les extraits qui suivent comprennent tout ce qui, dans les six manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Munich, concerne la musique en général et, d'une façon un peu détaillée, les théâtres lyriques de l'époque: Opéra, Opéra-Comique et Italiens. On n'a négligé que les indications sommaires donnent le programme des spectacles, qu'il est facile de trouver, soit dans le *Mercure de France*, soit dans la *Correspondance* de Grimm ou autres publications analogues.

Le texte est reproduit aussi fidèlement que le permet la typographie.

#### Ms. 400. [1753].

Du 1<sup>er</sup> au 15 juillet 1753.

(Une parodie des *Fêtes grecques et romaines*, de Colin de Blamont)<sup>1)</sup>, «opéra remis et qu'on a été obligé d'étaiier de *Pigmalion*, le chef-d'œuvre de Rameau font balancer le succès des deux intermèdes italiens dont nous avons rendu compte dans notre dernière feuille. Cette parodie a pour titre *Les Fêtes des Environs de Paris*.» (F<sup>o</sup> 9.)

1) La première représentation avait eu lieu le 13 juillet 1723.

Du 1<sup>er</sup> au 15<sup>e</sup> août 1753.

(L'Opéra-Comique a donné, le 29 juillet, la première représentation des *Troqueurs*). «C'est le conte de la Fontaine mis en arriettes amenées par un court recitatif. Les paroles sont du S. Vadé et la musique du S. D'auvergne<sup>1</sup>). Le Poëme est tout a fait d'après la marche et la coupe des intermèdes Italiens, qu'on nous a donnés ici; le musicien n'a pas moins cherché a imiter les orphées ultramontains par la maniere dont il y a adapté la musique qui toute foible qu'elle est en comparaison de celle des maîtres qu'il a voulu imiter, a néanmoins eu le plus grand succès, soit par l'air de nouveauté qu'il a donné a la chose pour ce pays-ci; soit parce que ce genre de musique dont les accompagnemens se marient avec la voix, est le seul vrai, et qui ait le droit de plaire à toutes les oreilles. Le succès prodigieux de cette nouveauté, est un triomphe marqué pour la musique italienne qui s d'abord déplu à la plupart de nos françois parce que leur amour propre n'y trouvoit pas son compte, et qu'elle leur étoit présentée sous les paroles d'une langue qui n'étoit pas la leur, et qu'ils ne pouvoient pas en retenir le moindre petit air qu'ils pussent fredonner en les troquant auprès de quelque belle.» (F<sup>o</sup> 16).

Du 1<sup>er</sup> septembre au 15 octobre 1753.

«..... Les fetes de *Polimnie* ce dernier est de notre celebre Rameau<sup>2</sup>), qui doit être le vengeur de notre musique, et qui commence a nous paroître moins grand depuis que nous sommes entrés en commerce avec les Orphées d'Italie. la musique de ces derniers se fait tous les jours des partisans, et subjugueroit enfin la nation malgré le préjugé, la prévention, la sote vanité et le tendre amour qu'on a pour sa langue, si nous avions des grands sujets pour l'exécuter. Mais ce n'est rien moins que cela, et cependant on vient d'abandonner la scene entiere a la tronne des Bouffons que nous avons et qu'ils rempliront seuls jusqu'à ce qu'on se soit mis en état de remettre un opéra françois; ce qui ne peut avoir lieu que vers le retour de fontainebleau ou nos principaux artistes doivent être mandés pour exécuter les fêtes théatrales qu'on y donnera.» (F<sup>o</sup> 37.)

Du 21 8<sup>bre</sup> 1753.

«Les *Bouffons* se soutiennent mieux qu'on ne l'auroit cru au moyen d'une actrice qui, a la voix belle, qui chante avec grâce et qui reunit les suffrages en sa faveur.» (F<sup>o</sup> 50.)

Du 15 9<sup>bre</sup> au 1<sup>er</sup> x<sup>bre</sup> 1753.

(Les Bouffons jouent actuellement *Bertoldo in corte*, in due atti de Ciampi). «On y a adapté des airs de Leo qui y font grand effet.» (F<sup>o</sup> 61.)

[1754.]

Du 1<sup>er</sup> au 15 janvier 1754.

«La Lettre de M<sup>r</sup> Rousseau<sup>3</sup>) a ranimé une dispute qui ne finira pas

1 Le premier opéra-comique français.

2, *Les Fêtes de Polymnie*, de Cahusac et Rameau, furent données pour la première fois le 12 octobre 1743. De Lajarte (*Bibliothèque de l'Opéra*, I. p. 202) dit, par erreur que cet ouvrage ne fut «jamais repris».

3) La fameuse *Lettre sur la Musique française* de Rousseau avait été annoncée dans une «feuille» précédente, du 15 novembre au 1<sup>er</sup> décembre 1753.

sitôt, la Raison est d'un côté, mais le grand nombre est de l'autre, et ces derniers doivent l'emporter enfui sur le gros d'une nation qui tient à ses préjugés, non seulement par la foiblesse que tous les hommes ont sur ce point, mais encore par un motif d'ostentation et de vanité. Nos Rois sont de grands monarques assurément, il semble que chaque françois s'estime en proportion, delà la répugnance que la plupart ont de recevoir de leurs voisins ce qui leur manque; ce n'est pas que nous ne leur devions presque toutes nos richesses, mais nous les avons acquises insensiblement, et possesseurs de ces trésors, nous aimons à les revendiquer, comme un bien qui nous est propre. Delà la peine que nous avons de convenir que les Italiens sont nos maîtres en musique; delà les clameurs contre ceux de nos philosophes qui ont osé l'avancer. Delà les applaudissemens donnés aux écrits publiés contre eux, et qu'on rougiroit d'approuver. si on étoit MOINS PREVENUS. Delà le succès d'un opera de Rameau<sup>1)</sup> qu'on vient de remettre a grands frais, qui ne réussit pas dans la nouveauté & qui ne devoit pas mieux reussir aujourd'hui malgré les rhabillages qu'on y a fait et qu'on oppose à tout ce que l'Italie a de mieux, pour s'en faire un sujet de triomphe contre les *Bouffons*.

« Dans ceste disposition d'esprit où sont les trois quarts de cette capitale, il est à présumer que le Règne des Bouffons est près de finir. La dispute qu'ils ont occasionnée étoit utile à bien des égards, mais leur musique déparoit la nôtre. Cette dernière considération l'emportera sur l'autre selon toute apparence. Ces ultramontains seront donc renvoyés mais glorieux avec raison, d'avoir joué en cette ville un Rolle très brillant. Ceux de nos françois qui en auront conçu du chagrin s'en consoleront par leur départ qui leur paraîtra valoir une victoire. en revanche si nous rejetons l'opéra Italien, nous garderons avec grand soin la comédie Italienne, que nous avons depuis si longtems, comme pour servir de lustre à la nôtre. Si nous y perdons du côté du plaisir, nous y gagnerons du côté de l'amour propre, et c'en est bien assez pour nous.

« Ces reflexions nous ramènent à M<sup>r</sup> Rousseau qui les a fait naître. les vers suivans sont les moins mauvais qu'on a fait contre lui. on jugera par là des autres.

• Epigrame

« Contre M<sup>r</sup> Rousseau

« Crois tu vrai Devin du village  
Subjuguer la cour et Paris  
et que l'on donne l'avantage  
à ta musique à tes écrits!  
en vain tu prends un ton cynique,  
pour jouir la simplicité;  
tu n'es qu'orgueil, que vanité,  
et ton esprit noir et caustique  
sous une espece de critique,

met au grand jour ta fausseté.  
la ville à l'erreur obstinée,  
ne produit que de faux docteurs:  
Rousseau, tes sots admirateurs,  
et ta cabale forcenée,  
forment une troupe effrénée  
qui n'a de foi qu'aux imposteurs.»

(F<sup>o</sup> 75-76.)

Du 15<sup>e</sup> janvier au 1<sup>er</sup> février 1754.

« L'opéra de *Castor* nonobstant les changemens qu'on y a faits ne paroît aux yeux des connoisseurs qu'un vieux castor retourné; mais comme il est du

1) *Castor et Pollux* (Note de l'auteur).



bou tou d'en dire des merveilles, M<sup>r</sup> Marmontel, en a pris occasion de publier les vers suivants :

Au Genèveois qui repondra?  
le public par de vains murmures,  
les Ecrivains par des injures,  
mais Rameau par un opéra.

« Il faut être gascon<sup>1</sup> ; pour faire rimer ce dernier vers avec le premier ; à cela près la chute de l'Épigramme est henreuse ; il lui manque d'être vraie. » (F<sup>o</sup> 82.)

Du 1<sup>er</sup> au 15 février 1754.

« Le renvoi des Bouffons italiens ayant été décidé M. la Duchesse d'Orléans l'a suspendu, en obtenant qu'il leur fut permis de représenter *le voyageur*, comédie en 3 actes qu'ils avoient préparée. On dit que cette princesse a voulu par là dédommager les ultramontains et les partisans de leur musique, du peu d'empressement sur M. le Duc son mari a témoigné de voir cet opéra, dont on regardoit le succès comme assuré ; il a donc été joué et a été reçu en effet avec les plus grands applaudissemens. Mais ce succès pourroit bien n'être qu'un beau songe pour les *Bouffons* : ils doivent remplir la terre tout entière ; ils sont mal secondé de ceux qui leur doivent des secours, et les directeurs voudroient que leur Depart fut précédé d'une chute quoiqu'il en arrive. La cause de M<sup>r</sup> Rousseau, ce fameux antagoniste de notre musique, y gagne d'autant plus que tous les écrits publiés pour le combattre, en relevent le prix. » (F<sup>o</sup> 88.)

Du 15 février au premier mars 1754.

(Représentation des *Adieux du Goût*, aux Comédiens françois). « L'acteur qui reud le rôle de *Plutus* prend le ton de voix et l'abord rogue de M<sup>r</sup> de la Popelinière fermier g<sup>al</sup>, qui vit en priuce dans une somptueuse maison de campagne près Paris, entouré de geus à taleus, et de quelques auteurs qui lui composent une cour plus nombreuse que choisie, et où tout virtuose italien est admis. Circonstance qui a aigri les Censeurs . . . Elle est fort courue & même applaudie. C'est qu'indépendamment du financier qu'on y joue, la musique italienne et les *Bouffons* y sont parodiés et que nos femmes surtout, croyent tronver un secret plaisir de pouvoir rire aux dépens de ces musiciens étrangers, qui s'avisent d'exécuter des airs qu'elles ne peuvent chanter, et qui par cette raison, leur paroissent détestables. Ce qu'il y a de plus désolant, c'est que ces ultramontains triomphent à l'opéra, où le voyageur qu'ils continuent à donner, reussit au delà de l'espérance qu'ils en avoient conçu. On a cru balancer ce succès en leur oposant *Platée*, opera Bouffon de nôtre fameux Rameaux (*sic*) et qu'on a toujours regardé ici comme un chef d'œuvre. Mais *Platée* comparée au *voyageur* a paru insipide & froid. on l'a presque deserté ; d'un autre coté notre musique n'a point trouvé encore d'Ecrivain qui ayt seulement paru la vanger du Ridicule dont le citoyen de Genève la couvert. plus de vingt cependant ont déjà mis la plume à la main dans cette vûe.

« M<sup>r</sup> le Marquis du Rolet<sup>2</sup>), a voulu rompre une lance contre lui. il

1. Marmontel était né à Bort (département de la Corrèze actuel).

2. Le père du futur librettiste de Gluck.

est donc entré en lice, mais pour esquiver les coups et se battre en retraite en affectant bonne contenance. C'en est assez pour un petit maître.

« Il n'est pas jusqu'aux Jésuites qui ont pris part à cette dispute, que le tems n'a point rallentie. Le pere Castel connu parmi les Geomètres, a publié à ce sujet une brochure, où il s'est rendu maussadement ridicule. C'est une insipide et basse plaisanterie noyée dans un galimatias de réflexions qui se contredisent. le tout est exprimé d'un stile dur et vraiment gothique. C'est le jugement qu'en ont porté les deux partis, qu'il a également mécontentés.

« Le Père Laugier dont il a déjà été fait mention ici, et qui se pique d'avoir de grandes lumières sur les beaux arts, a donné de son côté une *apologie de la musique françoise*, où il n'est pas plus heureux que dans ce qu'il a écrit sur l'architecture & sur la peinture; il a été regardé cependant comme le seul champion digne de combattre son adversaire; mais vain espoir. La brochure n'a paru à l'examen qu'une amplification de collège, une vaine enflure de paroles de tours, d'expressions recherchées, d'où résulte un stile brillant mais maniéré, précieux, affecté, et le plus souvent vuide de choses. Ce qui fait le sujet de la contestation, y est donné pour incontestable et à cela près qu'on y trouve d'assez bonnes réflexions sur la musique en général, le reste contient des paroles et rien de plus. Ces trois Domquichotes de notre musique ont le mérite de n'avoir pas dit d'injures à leur adversaire. C'est beaucoup pour [des] gens qui n'avoient pas de bonnes raisons à lui alleguer. Ces deux peres ont évité avec soin de souiller leur brochure du mot prophane d'*opéra*; ils y ont seulement loué ceux qui en ont fait. et cela sans doute à raison du vœu tacite que fait tout Disciple de S<sup>t</sup> Ignace, de ne rien entreprendre sans avoir en vue la plus grande gloire de Dieu *ad majorem Dei gloriam*. C'est leur devise. » (F<sup>o</sup> 92-93.)

Du 1<sup>er</sup> au 15 mars 1754.

« Ces Messieurs & leurs adherens, qui préfèrent les *ponts-neufs* et nos *vaudevilles* à toutes les Richesses de la musique Italienne ont enfin gagné leur procès. Les Bouffons ont reçu leur congé. on le leur a signifié quelques jours après leur avoir dit de préparer un nouvel intermède. C'est qu'on a voulu donner le change à leurs partisans, et prevenir des adieux qui auroient blessé trop de monde. La différence qu'il y a entre les deux partis, c'est que les uns doivent rougir en secret de ce qui fait le sujet de leur triomphe, et que les autres peuvent laisser entrevoir leurs regrets parce qu'ils se voyent privés d'un plaisir qui les affectoit, et que sur ce point on n'a jamais rien à perdre, tel riche qu'on soit.

« Pen de jours auparavant comme M<sup>r</sup> Rousseau se présentoit à son ordinaire pour entrer à l'opéra sans payer, à titre d'auteur des paroles & de la musique du *Derin du village* qui a en le plus grand succès; on lui déclara qu'il n'avoit plus ses entrées franches à l'opéra, sur quoi il répondit en payant, Si on eut attendu quelques jours de plus je ne m'en serois pas aperçu; voulant faire entendre par là qu'après le départ des Bouffons, qui ne devoit pas être éloigné, il n'auroit plus été curieux de voir l'opéra.

« La paix que nous allons probablement avoir sur la musique pourroit bien ranimer la guerre sur les affaires du tems. » (F<sup>o</sup> 99.)

Du 15 Mars au 1<sup>er</sup> Avril 1754.

(Dans le *Retour du Goût*, pièce de Chevrier, jouée aux Italiens, on remarque) «ces vers dans la bouche de Mercure, contre *Castor et Pollux*:

«L'ordre de Jupiter près de lui me rappelle,  
Mais avant d'arriver aux cieux,  
Je vais à l'opéra savoir quelques nouvelles  
De deux de ses fils malheureux  
Qui follement jaloux d'une gloire frivole  
Ont quitter (*sic*) le séjour des Dieux  
Pour jouer sur la terre un assés mauvais rôle.»

(Cette pièce comprenait nu) «ballet ingénieux, lardé de quelques airs dans le goût italien et tirés en partie de *Bartolde alla corte*, intermède joué sur le théâtre de l'Opéra avec le plus grand succès.

«Une remarque à faire, c'est que ces mêmes airs qui ont déplu dans la bouche des Italiens aux deux tiers de la nation, bien qu'estropiés sur nos autres Theatres, y ont été applaudis avec transport, et ont décidé le succès des pièces dont ils faisoient partie. Que l'amour propre mal entendu rend les hommes ridicules.» (F<sup>o</sup> 104-105.)

Du 1<sup>er</sup> au 15 juin 1754.

(Annonce de l'apparition des OBSERVATIONS sur notre instinct pour la musique et sur son principe, où les moyens de reconnaître l'un par l'autre, conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des divers effets de cet art. Par M<sup>r</sup> Rameau, à Paris chez Prault fils. 1754. 124 p. 8<sup>o</sup>). (F<sup>o</sup> 131.)

Du 1<sup>er</sup> au 15<sup>e</sup> août 1754.

«Etat des Livres envoyés à Manheim le 8. d'août 1754 par le carosse de Metz.» (F<sup>o</sup> 153.)

Du premier au 15 8<sup>bre</sup> 1754.

«La querelle sur les deux musiques, qui n'est point encore finie a donné lieu à deux nouvelles brochures, dont l'une promet *La Réfutation de M<sup>r</sup> Rousseau*, et l'autre a pour titre *l'Episode de l'art musical, ou réflexions sur la musique, ses différentes parties*. par C. L. Blainville. Ce M<sup>r</sup> Blainville<sup>1)</sup> est un musicien de profession. Il écrit sur la musique, il compose pour l'Eglise, et pour l'opéra, et ce n'est pas sa faute s'il n'a pas réussi à se faire la réputation qu'il poursuit....

«L'autre brochure mérite à peine qu'on en parle.» (F<sup>o</sup> 181.)

«Le grand opéra.... n'est plus qu'un corps paralitique qui tombe dans une langueur mortelle.» (F<sup>o</sup> 182.)

Du 15 X<sup>bre</sup> au 1<sup>er</sup> janvier 1754 (*sic*).

(Les Italiens ont représenté la *Revue des Théâtres* du Sr. Chevrier: la Comédie-française, l'Italienne, l'Opéra et l'Opéra-Comique y sont représentés). «Il y avoit aussi inséré quelques traits contre M<sup>r</sup> Rousseau, qui ont été applaudis, parce qu'ils étoient contre cet antagoniste de la musique française, devenu depuis sa lettre à ce sujet, une victime publique à qui chacun voudroit faire subir un genre de suplice. la Rumeur excitée contre lui n'est pas encore apaisée. —

«plusieurs de nos *tulons rouges* surpris qu'il n'ait pas été exilé pour

1) Charles-Henri Blainville 1711—1770?.

avoir osé decrier une musique qu'ils fredonnent, se sont donnés bien des mouvemens pour le faire mettre à Charenton<sup>1</sup>). leur Raison est qu'il est dangereux pour l'état, d'y souffrir un homme qui a le talent de persuader les plus grands paradoxes. —

«Ceux qui ne peuvent apuier cette plainte par aucun titre y applaudissent et la font valoir de leur mieux. —

«Les auteurs de l'opéra les plus intéressés dans la cause, lui ont fait son procès comme criminel de *leze-musique*, et l'ayant fait peindre ont accroché son portrait dans les coulisses, comme pour le pendre en éfigie, pour le lui faire savoir, on a saisi le moment qu'il entroit à l'opéra entouré de quelques amis: ah! s'est-il écrié sur le champ avec une présence d'esprit digne de lui; ils ont bien fait les bourreaux; ils me tenoient depuis si longtemps à la question! les rieurs ont été pour notre philosophe, et même ceux qui l'auroient voulu le moins.

«Les grenouilles qui peuplent les marais de l'Elicon, n'ont pas aussi manqué de faire retentir tout paris de leurs konsemens.

«De leur côté les prosateurs subalternes, que le mérite du citoyen de Genève blesse, nous ont inondé de Brochures grossièrement écrites, où l'on ne trouve que des injures & de la mauvaise plaisanterie.

«Jean Jacques Rousseau a dédaigné jusqu'ici, tous ces foibles ennemis, mais il pourroit bien leur faire sentir à la fin, que la patience a ses bornes. — Semblable à ces dogues qui harcelés par les Roquets, en dédaignent d'abord les aboyemens, & las enfin d'en être étourdi, les punissent avec mépris d'un coup de dent, qui leur fait sentir leur imprudence & leur foiblesse.

«Parmi les adversaires de notre stoïcien il en est un qu'il ne faut pas confondre avec les autres, et dont la Brochure merite non seulement d'être lue, mais de servir de pendant à celle qui l'a fait naître. Elle a pour titre *Examen de la lettre de M<sup>r</sup> Rousseau sur la musique françoise, dans lequel on expose le plan d'une bonne musique propre à notre langue par M<sup>r</sup> B<sup>xxx</sup>*. (F<sup>o</sup> 212.)

«Elle porte un coup sensible à notre musique, et en déconcerte les partisans. Cette guerre occupe si fort les Esprits qu'on ne pense plus au parlerment<sup>2</sup>); aussi a-t-on cru devoir retenir les *Bouffons* qui devoient être renvoyés.»

#### Ms. 401. [du 8 avril au 30 décembre 1754].

##### 8 avril. Nouvelles des Spectacles.

«L'opéra donna hier la première représentation des *Elemens*<sup>3</sup>) dont on n'a donné que trois actes: on ignore encore si cet opéra aura le même succès que les précédentes reprises.

«Les comediens italiens donnent encor *Zephir et fleurette* parodie de *Zelindor*<sup>4</sup>). ils préparent une nouveauté dont on ne dit pas le nom.» (F<sup>o</sup> 8.)

1. Maison de Religieuses a 1 1 2 lieue de Paris, où l'on reçoit des foux a pension Note de l'auteur.

2) Allusion à la situation politique contemporaine. L'auteur de cette brochure s'appelait Baton, «musicien de profession» (F<sup>o</sup> 213).

3) De Roy, Lalande et Destouches 1<sup>re</sup> représentation le 29 mai 1725.

4) *Zelindor, Roi des Sylphes*, opéra-ballet de Rebel et Francoeur (1<sup>re</sup> représentation le 10 août 1745).

15 avril.

« a la Cloture des Theatres on a suppléé aux amusemens du public par le Concert spirituel ou le celebre ferrary joueur de violon voit applaudir de plus en plus les gracieux concerts de sa belle execution.

« L'opera comique qui a fermé son theatre huit jours plus tard a donné pendant la semaine de la passion entre autres pieces, *Les Troqueurs* en un acte en musique par M<sup>r</sup> Dauvergne ordinaire de la musique du Roy. Ce musicien s'est surpassé dans ce genre, il a attrapé au mieux le goût italien un pen francisé. Le succès de cet onvrage a été si grand qu'on a été obligé de tirer les decorations du theatre pour y mettre des gradins jusqu'au centre, ce qui ressembloit aux amphitheatres des Romains. Cet acte n'étoit pas nouveau, on l'a donné l'année passé il avoit été interrompû, parce qu'il faisoit du tort a l'opera, & lon n'a permis de le donner la dernière semaine que parce que le grand spectacle étoit fermé.

« *La foret enchantée*, spectacle pantomime et à machine, par le celebre Servandony peintre & architecte du Roy, donné au chateau des Thuilleries sur le grand Theatre. Ce sujet est tiré de la *Jerusalem delivrrée* du Tasse. » (F<sup>o</sup> 13.)

Du 23<sup>e</sup> avril 1754.

(L'Opéra a fait sa réouverture avec *Castor et Pollux*. Servandony ne jonerà plus les lundi, mercredi et samedi, l'Opéra s'étant plaint). « On voit encore dans le chateau des Thuilleries un nouveau spectacle. C'est une espece de clavecin mechanique composé de violons, de Tailles et de Basses sur lequel nne personne peut execnter des simphonies completees et des concerto melés de solo. Cet instrument dont la mécanique est, dit-on, tres simple, accompagne la voix avec toute la delicatesse du violon. il est touché par le Sr. Peronnard organiste des petits augustins. L'auteur de cette machine harmonique, approuvé par l'académie des sciences, est le Sr. Lenoir privilégié du Roy. » (F<sup>o</sup>s 24—25.)

17<sup>e</sup> may.

(Les Italiens jonent une parodie de *Zelindor*) « et ont repris *Bastien et Bastienne*, autre parodie du *devin de village*. » (F<sup>o</sup> 40.)

Du 24<sup>e</sup> may 1754.

« M<sup>lle</sup> Davau qui avoit chanté jusqu'à présent au Concert spirituel, vient de débiter sur le theatre de l'Opéra dans le Rôle de Venus du prologue des *Elemens*. On luy trouve la voix aussi étendue que celle de M<sup>lle</sup> Chevalier & aussy gracieuse que celle de M<sup>lle</sup> Fel. La figure est tres bien sur la scene; ses partisans n'en exigent pas asses, et les critiques en demandent trop. il est constant quelle a été mal montrée, & quelle met de l'ame, ou il n'en faut pas, elle met aussy trop de chaleur dans ce quelle chante, ce qui donne à son jeu, une foible nuance d'indecence, que le gros public prend pour le sentiment. Au reste c'est une tres bonne acquisition pour ce theatre, qui en avoit grand besoin, car il menace d'une decadence totale, tant les bons sujets sont rares. » (F<sup>o</sup> 47.)

31 mai.

« L'opera continue les representations des *Elemens*, on M<sup>lle</sup> Davau attire un grand concours de monde. on luy trouve le caractere de la voix de la fameuse M<sup>lle</sup> Lemaure, & l'on a tout lieu d'esperer que l'usage du theatre luy donnera l'aisance et les graces qui manquent a son jeu. »

«Dimanche prochain, jour de la Pentecôte, le concert spirituel donnera *Deus venerunt gentes* motet a grand chœur de M<sup>r</sup> Fanton. M<sup>le</sup> Etienne chantera *Jubilate Deo* petit motet, M<sup>r</sup> Domenico Ferrary jonerà un concerto nouveau de sa composition. Le concert finira par *Dominus regnavit*, motet a grand chœur de la composition de M. Mondonville.» (F<sup>o</sup> 56.)

7 juin.

«Le Concert spirituel du jour de la fete-Dieu n'a rien donné de nouveau. Le Sr. Domenico Ferrari a joué un concerto nouveau de violon, a cors de chasse de sa composition qui a été asses goutté.» (F<sup>o</sup> 72.)

5 juillet.

(Annonce des) «*Fêtes de l'himen* opera qui a [été] représenté à l'occasion du premier mariage du Dauphin<sup>1)</sup>. Il est de la composition de messieurs Cahusac et Rameau. Il a beaucoup reussy dans sa nouveauté; on croit qu'il aura encore aujourd'huy plus de succès, ayant été retouché avec soin par les deux auteurs.» (F<sup>o</sup> 97.)

12 juillet.

«Cette remise a été des plus heureuses et semble avoir concilié les deux partis, c'est a dire les amateurs de la musique italienne et les defenseurs de notre musique. celle de cet opera approche un peu du premier genre pour la partie instrumentale. Cet opera sera continué longtemps.» (F<sup>o</sup> 105.)

19<sup>e</sup> juillet.

(A la cinquième représentation, la veille) «il y avait un monde infini, quoique la representation precedente, il n'y eut eu personne Il est vrai qu'on sçavoit dans le public que Geliot n'y chantoit pas. Il est constant qu'on a de la peine a revenir a notre musique, après avoir goutté l'italienne, & qu'il faudra necessairement refondre tous nos anciens opera, et les raprocher de ce dont, si on veut les remettre a la scene.» (F<sup>os</sup> 114—115.)

A Paris 16<sup>e</sup> aoust 1754.

(Au Concert spirituel de la veille, a été exécutée une Simphonie nouvelle a cors de chasse del Signor Giuseppe Touche-molin, premier violon de Sa majesté le Roi de Pologne Electeur de Saxe, un) «Concerto de violon de M. Vandermelder maitre des concerts et premier violon de S. A. la prince Charles de Lorraine que l'auteur a joué luy meme. La Signora Gally celebre cantatrice italienne nouvellement arrivée de Londres, a chanté deux airs italiens, elle a encore plus reussy que les deux precedens.

«L'Opera continue avec succes ses representations des *fetes de l'himen & de l'amour*. Le S<sup>r</sup> Geliot dont on se presse de jouir, attendu sa retraite prochaine, y attire un monde infini les jours qu'il chante.» (F<sup>o</sup> 149.)

23 aoust.

«*La Servante maitresse* intermede italien, dont M. Baurans a traduit en françois les paroles jouit du plus grand succès<sup>2)</sup>. L'auteur en s'asservissant a la belle musique du celebre Pergolese, a cru pouvoir s'affranchir du recitatif qui répugne un peu au gout françois, faute d'habitude de l'entendre. Non seulement il a eu l'art de marier des paroles françoises à la musique italienne, mais encore d'en conserver toutes les graces & la vérité du comique qui se

1) Le 5 novembre 1748.

2) La 1<sup>re</sup> représentation avait eu lieu le mercredi 14 (annoncée le 16 août, F<sup>o</sup> 150).

trouve dans le sujet, sans en éloigner le moindre petit détail, ny rien qui puisse diminuer la Beauté de l'original. Le succès fait voir combien M. Rousseau de Geneve avoit tort de dire que notre Langue ne pouvoit supporter de la bonne musique. On ne sçauroit trop louer la finesse du jeu & les graves du chant de Mad<sup>e</sup> Favart qui execute le Role de la servante; peutetre aussi la superiorité de ses talens, et la juste prevention du public pour cette charmante actrice, ont empêché d'appercevoir les deffauts que les sçavans musiciens pourroient y trouver; mais le moyen de jouir icy, est de se faire quelquefois illusion, et l'on emousse souvent le plaisir, quand on veut s'en demander raison. M<sup>r</sup> Rochard qui remplit l'autre role, s'en acquitte avec un applaudissement général. Il a fait voir par le caractere qu'il rend admirablement, qu'il est aussi maitre de son jeu, que de sa voix. L'auteur de cet ouvrage nous offre de nous en communiquer la partition, si l'auguste cour Palatine desire le faire executer sur son theatre. On croit que cette singularité pourra faire tout au moins autant d'effet, que le *jaloux corrigé*.» (F<sup>os</sup> 158-159.)

27 7<sup>bre</sup> 54.

«On donna mardy dernier *les fetes de Thalie* opera ancien dont les paroles sont du Sr. Lafont & la musique du Sr. Mouret. Cet opera a deplu généralement, tant par rapport a la musique qui autrefois avoit paru gracieuse, et aujourd'huy plate depuis qu'on a pris gout pour la musique italienne qu'a cause de l'Execution qui en a été confiée a tous les acteurs en sousordre, les grands acteurs étant tous occupés aux repetitions des operas qu'on prepare pour la Cour, & qui seront obligés de faire ensuite le voyage de fontainebleau. (F<sup>o</sup> 203.)

18 8<sup>bre</sup>.

«il a paru sur ce theatre une jeune demoiselle de 17 ans dont la voix est tres jolie et d'une figure charmante, elle promet beaucoup plus que toutes les debutantes qui ont aventuré la foiblesse de leurs talens sur ce theatre.» (F<sup>o</sup> 229.)

1<sup>er</sup> 9<sup>bre</sup>.

«L'opéra d'*Anacreon* dont les paroles sont du Sr. Cahusac et la musique de Rameau, a eu beaucoup de succès à la Cour.

«*Daphnis et Alcimadure*, opera dont les paroles sont de l'idiome languedocien n'a pas plu généralement et nous n'en sommes pas surpris; il faut sçavoir ce jargon, et si l'on l'avoit sçu, peutetre l'auroit encore moins goûté. Le Sr. Moudonville pretend que les paroles sont de luy ainsy que la musique; on luy reproche d'avoir beaucoup pillé chez les italiens. En tout cas ce n'est pas voler dans le tronc des pauvres.» (F<sup>o</sup> 244.)

«M. Rousseau de Genève est de retour à Paris, il se tient un peu tranquille; il n'a pas effectué les menaces qu'il avoit faites, il a mieux aimé avoir la liberté de revenir & de vivre dans un pays où il pretend qu'on n'a pas le sens commun.

#### Spectacles d'aujourd'huy.

«Le vendredy jour de la fête de tous les saints le Concert spirituel doit donner — une simphonie de M<sup>r</sup> Labbé fils. *Cantate domino*, motet a grand

chœur de Lalande. M<sup>le</sup> Cohendet tres belle en voix doit chanter un recit. M. Palanca jouera un concerto de la composition del Signor Beffozzy (*sic*). Le Concert finira par le *De profundis* de M<sup>r</sup> Mondonville.

«L'academie Royale de Musique donne toujours les fêtes de *Thalie*.» (F<sup>o</sup> 247—248).

8. 9<sup>bre</sup> 54.

(*Anacréon*). «C'est un petit rien qui nous paroît asses legerement fait, quoiqu'en disent les ennemis des auteurs.» Suit l'analyse de cette pièce).

«On a trouvé dans cet opera un endroit qui a extremement déplû à toute la Cour et principalement à la Reine dont l'Extrême piété se prete avec plaisir aux Spectacles. Ces vers sont dans la bouche d'Anacreon qui dit

«Livrons aux plaisirs chaque instant qui nous reste,  
et courons au terme funeste  
en joiliant avec les amours.» (F<sup>o</sup> 253.)

«Spectacles.

«L'académie Royale de Musique continue ses représentations des fêtes de *Thalie*. Le public attend avec empressement le retour de la Cour, pour jouir des premiers acteurs qui y sont employés, et dont l'absence empesche la remise d'un opera plus animé. On croit que nous verrons cet hiver ceux qui ont été donné à fontainebleau.» (F<sup>o</sup> 255.)

15 9<sup>bre</sup>.

«La musique de *Daphnis et Alcimadure* a fait beaucoup de plaisir; a l'égard des paroles, comme elles étoient dans un idiome qu'on ne se pique pas de sçavoir, on n'en a rien dit; cependant comme nous le sçavons, nous pouvons hardiment dire notre sentiment. Le poeme n'est pas bon. La fable en est mal faite; nous allons en rendre compte . . .» (F<sup>o</sup> 261—262.)

8 X<sup>bre</sup>.

[Première représentation de *Thésée*, le 3]. «La musique italienne a entiere-ment étouffé la notre; nous pourrons renoncer a tous nos operas.» (F<sup>o</sup> 283.)

14 X<sup>bre</sup>.

«L'academie Royale de Musique continue les vendredy et dimanche seulement l'opera de *Thésée*, ou il va beaucoup de monde sans qu'on en sorte plus content. On en admire le Poëme qui est d'une grande beauté, et l'on convient que la msique est platte et ennuyense. Les mardy et jeudy on donne les fêtes de *Thalie*<sup>1)</sup> et les *Elemens* alternativement.» (F<sup>o</sup> 299.)

30 X<sup>bre</sup>.

[*Alcimadure* sera remis] «après les rois» seulement, «un des acteurs étant tombé malade.» (F<sup>o</sup> 314.)

### Ms. 402 [1755].

à Paris ce 4<sup>e</sup> janvier 1755.

«a dimanche l'opéra Languedocien différé a cause de l'indisposition d'un

1. De Lafont et Mouret 1<sup>re</sup> représentation le 14 août 1714).



des acteurs principaux dont on ne sauroit se passer, attendu qu'il est Languedocien et qu'il sent ce qu'il chante aussi bien que le Sr Geliot et la demoiselle fel. Cet opera a été fait exprès pour eux.» (F<sup>o</sup> 8.)

10 janvier.

(Cette pièce est donnée) «avec une espèce de succès» les dimanche, mardi & vendredy. (F<sup>o</sup> 19.)

17 janvier.

«Les Comédiens italiens vont jouer l'opera de *Thésée* réduit en un acte en Langue Languedocienne. C'est nne plaisanterie que nous avons faite en dix jours a la sollicitation de quelques seigneurs de la cour et des Comédiens; mais nous sommes persuadés que cela ne réussira pas et que nous serons la dupe de notre complaisance. Nous aurons plus de peine à la faire apprendre que nous n'en avons eu à la composer. Comme cet ouvrage est une folie sans pretention sa chute ne peut pas nous nuire; le public est deja informé que nous ny comptons pas du tout.

«L'opera d'*Alcimadure* prend vivement en faveur de la musique qui est tout a fait singuliere.» (F<sup>o</sup> 28.)

A Versailles ce 2<sup>e</sup> fevrier 1755.

«On donne souvent a versailles de petits actes d'opera qu'on fait exécuter par la musique de la chapelle & du concert de la Reine, et pen à peu l'on se passera des acteurs de l'opera. Le Sr Geliot premier acteur de ce spectacle se retire a la fin du Careme<sup>1</sup>. La cour ne sera pas privée de ses talents, il se prêterra dans toutes les circonstances on l'on aura besoin de cet admirable acteur.» (F<sup>o</sup> 24—25.)

(L'Opéra-Comique jone *Bertholde à la ville, le Trompeur trompé, les Trompeurs en Champagne*) «On a donné en même temps un ballet de la composition du Sr. Novere, ou il a fait entrer l'*Exercice prussien*, nous en ferons nn plus ample détail s'il en vaut la peine.» (F<sup>o</sup> 37.)

à Paris — 9<sup>e</sup> fevrier 1755.

«Mad<sup>e</sup>. Novere comedienne connue sous le nom de M<sup>lle</sup> Sauveur debnta vendredy dernier et dimanche sur le Theatre françois.» (F<sup>o</sup> 44-45.)

24<sup>e</sup> fevrier.

(L'Opéra-Comique jone nne parodie d'*Alcimadure*.) (F<sup>o</sup> 62.)

17<sup>e</sup> mars.

(*Castor et Pollux*, joué pour la «capitation» des actenrs «a attiré un concours de monde prodigieux.» (F<sup>o</sup> 78.)

31<sup>e</sup> mars.

«Le Sr. Geliot s'est retiré de l'opera au grand regret du public; on ne se flatte pas de le remplacer de si tot.» (F<sup>o</sup> 87.)

4 may.

«L'accademie Royale donne toujours sans succès *Castor & Pollux*, et *alcimadure*. Le gout de la musique italienne a totalement etonffé la musique françoise. On quitte l'opera pour courir à tout concert ou l'on exécute des morceaux ultramontains.» (F<sup>o</sup> 142.)

<sup>1</sup> Voir, sur ce célèbre chanteur, sa biographie publiée par nous dans les *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* Juli-September 1902.

18 may.

«L'accademie Royale de Musique donne a présent l'ennuyeux opera d'*Ajax*.» (F<sup>o</sup> 161.)<sup>1)</sup>

29 juin.

(A l'Opéra, le *Carnaval et la Folie*, ballet de de La Motte et Destouches, n'attire) «guères plus de monde qu'*Ajax*<sup>2)</sup>. La musique italienne nous a rendus plus difficiles & la plupart de nos drames lyriques nous paroissent d'une monotonie et d'une longueur insupportables.» (F<sup>o</sup> 194.)

5 jnillet.

«Il s'est formé une compagnie qui offre si on lui donne la direction de l'Opéra de mettre d'abord 100.mille ecus en caisse, de faire rafraichir les peintures de la salle & des decorations, de continuer aux acteurs & actrices en activité leurs appointemens pendant les six mois que ces embellissemens se feront, de donner ensuite alternativement des operas françois et italiens, et de payer enfin toutes les dettes de ce spectacle qui montent bien haut à la faveur d'une caisse dont cette compagnie demande le privilège.» (F<sup>o</sup> 199-200.)

2 aout.

(Annonce de *Zoroastre*, de Rameau).

9 aout.

(Le lundi 4 à l'occasion de la Saint-Dominique, en l'église des Dominicains, a été exécutée une *Messe solennelle* de Stamits.) (F<sup>o</sup> 209).

23 août.

(L'Opéra-Comique jone la *Fête flamande*, d'après un tableau de Téniers.) (F<sup>o</sup> 217.)

30 août.

(L'Opéra a repris *l'Europe galante* de Campra.) (F<sup>o</sup> 219.)

12 et 18 8<sup>bre</sup>.

(L'Opéra a donné *Deucalion & Pyrrha*) «petit ballet nouveau en un acte dont les paroles sont de M. de Sainte Foix & la Musique de Messieurs Giraud ordinaire de la Musique du Roy & le Breton<sup>3)</sup> le sujet de ce petit poeme est le meme que celui d'une comedie du meme auteur imprimée sous le meme titre dans le Recueil de ses pieces la musique & les vers en sont très peu chantans, aussi et les vers et la musique ne sont-ils qu'un coup d'essai.» (F<sup>os</sup> 232 & 234.)

15 9<sup>bre</sup>.

(*Roland* de Lulli à l'Opéra.) «Chassé qui y joue le premier rolle, après cet opera doit prendre congé du public.» (F<sup>o</sup> 241.)

22 9<sup>bre</sup>.

«Les deux premiers actes de *Roland* paroissent bien languissans.» (F<sup>o</sup> 244.)

1) A partir du 6 juin, le format des «feuilles» devient plus petit; l'écriture n'est plus la même.

2) Opéra de Menesson et Bertou (1<sup>re</sup> représentation le 30 avril 1716).

3) Montan-Berton.

29 9<sup>bre</sup>.

«L'opera de *Roland* est fort suivi, les Ballets en sont charmans il y a sur tout un pas de six qui est tres applaudi. Chassé qui joue le principal Rolle s'y surpasse, & dans le quatrième acte qui est le plus beau on le prendroit pour un jeune homme dans la fleur de son age quoiqu'il soit déjà bien vieux. Le Rolle de Medor est rempli par Périér, et celui d'Angelique par M<sup>lle</sup> Chevalier. On a fait pour cet opera des habits et des decorations d'un très bon gout.» (F° 246.)

13 X<sup>bre</sup>.

«Vestris excellent danseur qui avoit été chassé de l'opera parce qu'il avoit insulté une actrice y est rentré, et fit son début mardi dernier.

«Sa sœur chanta la veille au Concert spirituel deux ariettes italiennes l'aînée est rentrée aussi à l'Opera avec son frère pour y danser.» (F° 252.)

19 X<sup>bre</sup>.

«M<sup>lle</sup> d'Avanx double M<sup>lle</sup> Chevalier dans le rolle d'Angelique de l'opera de *Roland* et fait plus de plaisir que sa Rivale.» (F° 255.)

---

Ms. 403 [1755].

Du 15<sup>e</sup> [janvier] au premier fevrier 1755.

«Nos theatres n'ont rien fourni de nouveau; on a donné sur celui de l'opera le Poëme gascon dont les paroles et la musique sont de M<sup>r</sup> de Mondonville. C'est une pastorale composée des débris de quelques chansons du pays de l'auteur, et de quelques petits airs de l'ancienne Musique Italienne, relevés d'accompagnemens et de simphonies dans le gout moderne. C'est à quoi se réduit le mérite de cet opera qu'on a pompeusement annoncé dans des *mercures* du mois de X<sup>bre</sup> pour être d'un genre tout à fait nouveau. On a ratifié ici les applaudissemens qu'il a reçus à fontainebleau; ce qui n'arrive pas toujours. C'est même par cette raison, qu'on expose rarement une pièce de théâtre au jugement du maître, sans avoir pris celui des sujets qui prononcent en dernier ressort.

«Les partisans de la musique françoise qui ne défendent plus le terrain qu'en se battant en retraite, s'applaudissent fort de l'opéra gascon, et les admirateurs de la musique italienne s'en réjouissant à leur tour. Les premiers parce que l'ouvrage est d'un Patriote, et les autres parce qu'il se raproche du goût italien, et qu'un jargon moins connu ici que la langue toscanne, n'a pas nuit autant qu'on l'avoit cru à une musique qu'on a jugée bonne de part et d'autre par des raisons bien différentes.

«Cette musique fait tous les jours de nouveaux progrès. Elle a d'abord séduit et gagné la plupart des gens de lettres; les grands et les petits commencent à en goûter les charmes, et plusieurs de nos femmes ne la trouvent plus si mauvaise. Nous avons quatre concerts italiens formés par quatre sociétés de souscripteurs à 6<sup>h</sup> et à 12<sup>h</sup> par concert, dont le moins nombreux est de 40 payans. Trois femmes italiennes et un musico y figurent pour la voix. Ce sont de médiocres sujets à qui la tête tourne de se voir si fêtés et si applaudis. Les executans pour l'orchestre valent mieux; ils sont au nombre de vingt, et tous Etrangers.

•La recette de l'opera souffre infiniment de ces divisions. Ce n'est pas

tout, un certain M<sup>r</sup> Philidor françois qui a fait un long séjour à Londres, s'est avisé d'en revenir chargé de motets italiens, et a trouvé le secret d'en faire executer un à la chapelle du Roi qui a fort réussi; la chose a paru grave aux compositeurs françois, ils ont porté leurs plaintes au grand maître de la chapelle M<sup>r</sup> l'Evêque de Rennes qui touché de compassion, s'est rendu favorable aux plaignans, et a défendu que désormais on executât des motets fais en pays étrangers dans un lieu qui doit servir d'azile à la musique françoise contre toutes ces entreprises de la part de novatens. M<sup>r</sup> le Duc D'ayen qui est du nombre de ces derniers, et qui a pensé que le bon est toujours bon de quelque pays qu'il vienne, et qu'on doit l'adopter pour tel, a cru devoir faire des représentations en conséquence. La cause des évêques n'est pas jugée meilleure depuis quelque temps, celui de Rennes a perdu la sienne, et sans s'amuser à la défendre, a fait executer le motet prescrit, qui en a paru meilleur à bien du monde.

«Une autre preuve des progrès sourds et pourtant sensibles de la musique italienne, c'est que la *Serva Padrona* qui a eu près de 100 représentations sur le théâtre de l'opera en est à la 96<sup>e</sup> aux Italiens où le public de tous les Etats ne s'ennuie pas de l'entendre parler la langue du pays, enrichie des sons ultramontains.

«Cette querelle des deux musiques se terminera [à] l'avantage de la nation, mais en sera-t-il de même celle qui nous divise sur une matière de toute autre importance?» (F<sup>o</sup> 18-20.)

Du 15<sup>e</sup> fevrier au 1<sup>er</sup> Mars 1755.

«Le succès prodigieux qu'a eu la *Servante maîtresse* traduite en vers françois adaptés à la musique Pergolèse a fait naître au Sr. Savard, le dessein de traiter à peu près dans le même gout *Berthold à la cour* Intermède Italien donné sur le Theatre de l'opera avec les plus grands applaudissemens. Cette entreprise suppose que non seulement l'auteur sait bien tourner un vers, mais qu'il n'est pas moins bon musicien. Cette dernière partie n'est pas à beaucoup près celle du Sr. Savard, aussi n'y paraît-il que trop à son ouvrage. Il l'a fait représenter sous ce titre, *Nanine à la Cour*. Il ne s'y est point astreint à suivre le sujet de *Bertholdo* il en a adopté un autre qui sort entièrement du caractère. Le sujet de *Bertholdo* est simple et naïf; celui de *Ninette à la Cour* est dans le gout moderne, c'est à dire qu'il est chargé d'Epigrammes et de portraits. La musique Italienne appliquée à ces paroles quelle ne devoit pas rendre, perd non seulement toute sa force et toute son expression, mais donne lieu à des contreseus qui revoltent les connoisseurs. Comme le nombre de ces derniers n'est pas le grand cette parodie est néanmoins très suivie, et ce qu'il y a de singulier, ceux qui se sont le plus récrié contre les Bouffons et leur musique y font foule. C'est là sans doute une nouvelle preuve du préjugé qui pourra s'affaiblir dans ceux qui s'apercevront de la contradiction ou il les a comme entraînés.

«Les Concerts Italiens dont il a été parlé dans la pénultième feuille, sont toujours courus de plus en plus. Il se présente des souscripteurs en si grand nombre qu'on est obligé d'en refuser. Le Concert où préside le Sr. Stamitz premier violon de S. A. S. et Electorale palatine, est le plus estimé graces à ce musicien qui est très habile dans sa partie, encore plus pour la composition, et qui a un talent unique pour faire exécuter. C'est le jugement qu'on portent les connoisseurs de cette capitale.» (F<sup>o</sup> 29.)

• Du 15<sup>e</sup> Mars au 1<sup>er</sup> avril 1755.

(L'Opéra-Comique a représenté, pendant la semaine de la passion, la *Pastorale de la Grenouillère*) «qu'il suffit de lire pour rongir d'avoir pu l'applaudir à la représentation.» (F<sup>o</sup> 42.)

«Pendant les huit jours qui precedent Paques<sup>1</sup>), et les huit autres jours qui suivent, nous avons tons les jours un Concert spirituel où l'on execute divers motets, et aussi quelques airs profanes, mais seulement en Italien. Ne pourroit-on pas snbstituer à ces airs des morceaux à peu près dans le même goût de musique dont les paroles seroient tirées des pseumes? Il en résulteroit un tout mieux assorti, et les amateurs y trouveroient un égal plaisir, mais ce monde n'est qu'une suite perpetuelle de contradictions et d'inconséquences, et ceux qui veulent en faire l'aplication aux cas particuliers sont rarement écoutés.» (F<sup>o</sup> 42.)

Du 1<sup>er</sup> au 15<sup>e</sup> juin 1755.

«Les Comediens Italiens nous ont donné le *maître de musique* Parodie de l'intermede joué sur le Theatre de l'opéra il y a deux ans sous le même titre, par les bouffons italiens; cette parodie est dans le goût de la *servante maitresse* et par le même auteur qui a un talent marqué pour cette sorte d'ouvrages; il est poète, musicien, et connoit bien les deux langues. Sa nouvelle parodie promet un grand succès, mais qui sera pourtant inférieur à celui de la *servante maitresse*, le sujet n'en est pas si piquant ni si heureux pour la scène. Trois personnages y figurent un maître de musique, son écolier & un entrepreneur d'opéra; ce dernier veut enlever à l'autre son écolier, il n'y reussit pas, il s'en console par la reflexion qu'il vient tous les ans au même endroit, et qu'il sera plus heureux une autre fois. M. Borand a été plus heureux dans sa traduction, il s'y est rendu créateur, mais encore une fois il n'y avoit pas moyen de rendre ce sujet aussi intéressant que celui de la *servante maitresse* qui se passe tout en action qui est pris dans le cœur humain et se renouvelle tous les jours; d'ailleurs la musique de ce chef d'œuvre de Pergolese quoique savante et travaillée est d'une execution moins difficile que celle du *maître de musique*, que le Parodiste a cru devoir enrichir de plusieurs de ces grands airs qui sont toujours defigurés dans la bouche des chanteurs mediocres.

«L'Intermede Italien finit par un chœur qu'on s'est cru obligé de remplacer par un Ballet ce qui rend le second acte de l'intermede un peu languissant, et plus foible que le premier; mais ce défaut n'est pas aussi sensible qu'il devoit l'être parcequ'il y a plus d'yeux que d'oreilles à ce spectacle, ou l'on voit un Lazzi plus applaudi qu'un grand morceau de musique. Peutetre en seroit-il autrement si notre langue étoit plus sonore et plus harmonieuse, et si nos meilleurs exécutans n'étoient pas simples apprentifs pour ce genre. Tout inférieur qu'il est à l'original, il fait nargue à l'opéra d'*Ajax* qui se soutient tout clopin clopant à l'aide des béquilles dont on l'a étayé. Il y a au 5<sup>e</sup> acte une tempête qui fait honneur au machiniste, ce qui pourroit donner lieu à un bon mot fort juste, savoir que sans la tempête, Ajax eut fait naufrage au Port.

«Le nouvel Orphée qui devoit remplacer le fameux Jeliotte y a chanté deux grands airs, tirés de deux autres operas, et n'a pas renssi, ce qui a fort déconcerté ses prôneurs. Il a une voix éclatante et moelleuse, mais elle est

1: On le donne trois fois la semaine de la passion (Note de l'Auteur).

paillée ou double, ce qui le fait détonner et chanter faux. Il est d'ailleurs sans musique et sans talent.» (F<sup>os</sup> 72-73.)

Du 1<sup>er</sup> au 15<sup>e</sup> Juillet 1755.

«Les Intermedes Italiens qu'on a représentés il y a deux ans, sur le Theatre de notre grand Opera, et qui ont trouvé tant d'opposans, ont enfin acquis le droit de plaire à la plupart de ces derniers, depuis qu'on les leur a donné sur des paroles françaises. On en a joué trois successivement à la comédie italienne qui leurs (*sic*) ont paru délicieux, on vient d'y exécuter pour quatrième, la *Bohémienne*, que ces M<sup>rs</sup> ont reçu avec les plus grands applaudissemens. Ce même intermede avoit mérité leurs suffrages peu de jours auparavant, sur le Theatre de l'opera comique, où l'on a discontinué de le jouer pour n'être pas en concurrence avec les Italiens. Ces derniers le rendent un peu moins mal pour le chant, et moins bien de la part de l'orchestre, le S<sup>r</sup> favart leur traducteur pour ne pas s'en tenir à la simplicité de l'original, y a fait des changemens que les vrais appréciateurs dedaignent, et qui plaisant à la multitude. L'autre traducteur pourroient faire mieux, il ne paroît pas qu'ils soient habiles musiciens, à la maniere dont ils ont adapté les airs aux paroles. Ces airs ne sont pas mieux rendus par les exécutans. Les oreilles delicates et faites aux sons ultramontains, en sont blessées. Cependant ceux qui ont tant clabandé contre cette musique lorsqu'ils pouvoient l'entendre exécuter moins mal, et même tres bien en comparaison, commencent à la preferer telle qu'on la leur presente, à celle du país. Leurs antagonistes triomphans en rient tout bas.» (F<sup>os</sup> 90-91.)

[1756.]

Du 15<sup>e</sup> Janvier au 1<sup>er</sup> fevrier 1756.

«Notre opera qui ne se releve pas du coup mortel qui lui a été porté par l'introduction de la musique Italienne, vient de remettre *Zoroastre* tragedie opera, dont les paroles sont de M<sup>r</sup> Cahnsac et la musique de Rameau. Cet opera qui n'ent pas de succès dans sa nouveauté, n'en promet pas un meilleur nonobstant toutes les additions, et tous les changemens que les deux auteurs ont essayé d'y faire en vain on l'a prôné d'avance. Le public ne s'est point laissé prendre à cette avance qui ne reussit pas toujours. Le poëme vuide de sens et de sentimens présente un amas d'expressions guindées et recherchées, où l'on ne comprend rien. La Musique d'un homme tel que Rameau est sans doute analogue aux paroles, le moyen donc qu'une pareille musique qui n'a rien à peindre à l'Esprit et rien à dire au coeur, puisse intéresser les Spectateurs et les amuser?»

«Les comediens Italiens ont donné la parodie de la *Pipée* intermede Italien joué par les Bouffons, il y a deux ans, la musique est du fameux Jnmella<sup>1)</sup> elle est finie, variée, énergique; et remplie de details exquis, mais le traducteur et les exécutans ont si bien concurus pour defigurer cette piece qu'ils l'ont rendu méconnoissable, qu'elle a fait peu d'impression sur la multitude. et déplu aux connoisseurs. En revanche nous avons quatre grands Concerts Italiens établis par souscription, qui seroient suivis même en Italie. Chaque concert a lieu une fois la semaine. La souscription des deux 1<sup>ers</sup> est de deux louis par mois et de trente six livres

1) Jomelli.

pour les deux autres et les souscripteurs au nombre de cinquante au moins pour chaque concert.» (F<sup>o</sup> 161.)

Du 1<sup>er</sup> au 15<sup>e</sup> May 1756.

(Une note, à la fin du courrier, indique que «l'auteur est mort dans le courant de ce mois.» Il est désormais moins souvent parlé des théâtres et spectacles de Paris.)

### Ms. 405 (1756).

à Paris ce 31 janvier 1756.

«L'opéra de *Zoroastre* a beaucoup de succès; le quatrième acte en est très beau, et on ne peut rien désirer de mieux que le Ballet et les décorations dont ce poème est orné.» F<sup>o</sup> 13.)

7 fevrier.

«*Zoroastre* renssit toujours bien à l'opéra et les comédiens italiens continuent à jouer *la pipée*.» F<sup>o</sup> 17.)

à Paris ce 10 avril 1756.

«La cloture de tous les theatres réglés s'est faite à l'ordinaire le 3 de ce mois. l'opéra donne *Rolland*.» F<sup>o</sup> 20.)

17 avril.

«Le spectacle des Tuileries a repris avec assez de succès. Le concert spirituel a pendant cette semaine S<sup>te</sup> attiré beaucoup de monde. On y a donné pendant 3 jours consecutifs le *Stabat* de Pergolese.»

24 avril.

«On ne fera que lundi prochain l'ouverture des theatres de l'opéra, de la comédie Française & de la comédie italienne, pendant la quinzaine de Pâques nous n'avons eu d'autre spectacle que celui des Tuileries & le concert spirituel.» (F<sup>o</sup> 26.)

1 may.

«L'opéra a donné pour l'ouverture de son theatre *Zoroastre*.» F<sup>o</sup> 28.)

8 may.

«On voit toujours avec plaisir l'opéra *Zoroastre*.» F<sup>o</sup> 31.)

22 may.

(Annonce de la reprise des *Talents lyriques*.)

19 juin.

«Il n'y a de nouveauté qu'à la troupe italienne où l'on joue *l'amant jardinier ou l'amusement de campagne* Comédie en un acte en vers. avec un divertissement et *les amours de Mathurine* en deux actes mêlés d'ariettes parodie en François d'*Alcimadure* opéra gascon.» F<sup>o</sup> 50.)

26 juin.

«On revoit toujours avec un nouveau plaisir les *Talents lyriques* sur tout le second acte dont la Musique guerriere eleve l'âme.» F<sup>o</sup> 53.

31 juillet.

«L'Academie Royale de Musique va cesser les representations des *Talens lyriques* qui ont eu assez de succès; le second acte sur tout a paru très beau.

On doit donner *Zayde* dont la Musique est de feu Royer il fut joué pour la première fois en 1739; il y a une chasse qui est admirable.» (F° 70.)

7 août.

«On dit que M. Rameau a fait la Musique d'un opera bouffon mais on ignore s'il le fera jouer par l'academie Royale de Musique dont il n'a pas lieu d'être content.» (F° 74.)

14 août.

«Tout Paris est pendant cette saison a la campagne, et les spectacles sont peu suivis; l'opera n'a point encore cessé les *Talents lyriques*.» (F° 78.)

21 août.

«L'academie Royale de Musique represente l'opera de *Zaïde* avec assez de succès.

«L'opera comique se soutient par *les amans trompés* qui doivent leur reussite aux ariettes italiens (*sic*) dont on a adapté la musique a des paroles françoises.» (F° 80.)

28 Août.

«*Zaïde* paroît chaque jour reussir moins, on en trouve la musique languissante.» (F° 84.)

4 7<sup>bre</sup>.

«M. le maréchal de Richelieu alla hier a l'opera où il dut être claqué a tout rompre, on y donne toujours *Zayde*.» (F° 87.)

25 7<sup>bre</sup>.

«L'opera de *Zayde* n'attire presque plus personne.» (F° 95 et dernier.)



## „I sensali del teatro.“

Von

**Ludwig Schiedermaier.**

(Marburg.)

Unter der Aufschrift *I sensali del teatro* ist ein Schriftstück des Komponisten Simon Mayr auf uns gekommen. Dasselbe befand sich im Besitze des Cavaliere Nobile Taddeo Wiel in Venedig und ist jetzt in den des Herrn Prof. Dr. H. Kretzschmar übergegangen, durch dessen liebenswürdiges Entgegenkommen die folgende Veröffentlichung der Schrift ermöglicht wird.

Diese rührt, wenngleich sie auch nicht die Unterschrift des Verfassers trägt, doch ohne Zweifel von Simon Mayr her. Die Schriftzüge stimmen mit den in Bergamo<sup>1)</sup> und Bonate<sup>2)</sup> verwahrten Briefen Mayr's überein<sup>3)</sup> und zeigen auch Ähnlichkeit mit jenen hinsichtlich der Stilisierung und der manchmal aphoristischen Ausdrucksweise. Wann das Autograph entstanden ist, läßt sich nicht mit Sicherheit angeben. Vielleicht gehört es zu jenen *coserelle*, welche Mayr mit einem Begleitschreiben<sup>4)</sup> (datiert 8. Juli 1794 Venedig) an einen Bekannten schickte und von denen er schrieb: »... *formarano un' altra specie d'intento a versarmi nel trasportare della lingua mia nativa*«. Auf jeden Fall aber kann man annehmen, daß die Schrift im Laufe der letzten zehn Jahre des 18. Jahrhunderts abgefaßt ist. Daß sie nicht zu jenen Arbeiten zu zählen ist, mit denen sich Mayr nach 1802 in Bergamo beschäftigte, dürfte daraus hervorgehen, daß Mayr als Kapellmeister der St. Maria Maggiore nicht mehr die Worte des beißenden Spotts und des rücksichtslosen Übermuts fand, wie er sie während seines Venetianer Aufenthalts gebrauchte, daß er in seinen Bergamasker Schriften die italienische Sprache gewandter anwendet als vorher, endlich daß Finazzi<sup>5)</sup>, Alborghetti e Galli<sup>6)</sup>, Scotti<sup>7)</sup>

1) Biblioteca civica und Conservatorio musicale Donizetti.

2) Familienarchiv der Signora A. Mandelli. Bonate liegt 3 Wegstunden von Bergamo.

3) Mayr's Briefe von Neapel aus an seine Frau gerichtet sollen demnächst veröffentlicht werden.

4) Das Original im Besitze H. Kretzschmar's.

5) »Per la Solenne Inaugurazione del Monumento eretto alla Memoria del celebre maestro G. S. Mayr nella Basilica di S. Maria Maggiore in Bergamo«, Bergamo 1853.

6) »Donizetti-Mayr«, Bergamo 1875.

7) »G. S. Mayr«, Bergamo 1903.

und die anderen Biographen, die meist nur auf die Bergamasker Zeit Mayr's Rücksicht nehmen, die *sensali del teatro* unerwähnt lassen.

Simon Mayr war um das Jahr 1790 nach Venedig gekommen. Auf Wunsch seines Gönners, des Kanonikers Conte Pesenti in Bergamo, sollte er sich bei Bertoni weiter in der Composition ausbilden und sich dann ganz der Kirchenmusik widmen<sup>1)</sup>. Mit der Übersiedelung nach Venedig vollzog sich in Mayr's Leben ein entscheidender Umschwung. Während der junge Musiker bis jetzt nur an kleinen Orten (Wendorf, Ingolstadt, Poschiavo, Tirano, Bergamo) gelebt hatte, konnte er jetzt in einer großen, stark frequentierten Stadt wohnen und an musikalischen Veranstaltungen teilnehmen. Der Lehrerssohn aus dem Dorfe lernte in einem Alter von 27 Jahren zum ersten Male eine große Stadt kennen. Es ist nicht zu verwundern, daß er, dem die Jesuiten in Ingolstadt eine tüchtige wissenschaftliche Bildung geboten hatten, jetzt neue und reiche Eindrücke gewann. Nicht allein die musikalischen Aufführungen, sondern auch die Vorgänge »hinter den Kulissen« zogen seine Aufmerksamkeit auf sich und gaben ihm Stoff zu schriftstellerischen Versuchen in italienischer Sprache. So entstanden wohl auch die *sensali del teatro* aus Erlebnissen und Beobachtungen jener Tage.

Es ist hier nicht der Ort, über die musikgeschichtliche Stellung Mayr's zu sprechen. H. Kretzschmar hat zuerst diese in großen Zügen erörtert<sup>2)</sup>. Den ersten Teil einer ausführlichen Biographie wird der Verfasser dieser Zeilen im kommenden Jahre in diesen Heften vorlegen. Hier soll vorerst nur darauf hingewiesen werden, daß Mayr nicht allein als praktischer Musiker, sondern auch als musikalischer Schriftsteller Beachtung verdient. Sein Jugendwerk *Sensali del teatro* hat nicht bloß wegen der Persönlichkeit des Autors, sondern auch schon deswegen Anspruch, veröffentlicht zu werden, da es Verhältnisse im Venetianer Musikleben aufdeckt, die bisher wenig bekannt waren, und die Wurzeln mancher Theatermißstände offenlegt, die bis in unsere Zeit hineinreichen.

Mayr's Satire<sup>3)</sup> richtet sich vornehmlich gegen die in damaliger Zeit in Italien aufkommenden Theateragenten. In einer Einleitung legt er die Gründe dar, die ihn bewogen, die Spottschrift zu schreiben. Teils um der Aufforderung eines Freundes, ihm eine Arbeit zu senden, zu genügen, teils aus Mitleid mit einem jungen Sänger, »a cui tocca ora la disgrazia di essere da qualche tempo zimbettato da que' tali Vampiri, che more giudaico fano mercimonio de' talenti e delle roci de' nostri artisti« geht

1) Autobiographie (»Cenni autobiografici«).

2) Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1904, p. 27 ff.

3) Das Autograph besteht aus 6 halbseitig beschriebenen Blättern von 29 cm Länge und 20 cm Breite. Die Schrift ist deutlich und enthält nur wenig Verbesserungen.

er ans Werk. Im folgenden soll nun die eigentliche Satire getreu nach dem Original wiedergegeben werden, meine Übersetzung möge sich ihm möglichst enge anschließen.

»Ved' Ella quel Burò d'un Sensale di Teatri? Là vorrei porre il mio Panorama . . . ma ahime! che disegno gaglioffo, che smilzo colorito vi scorgerà Ella!

La sala è mezza chiara, e mezz'oscurata; si sà, che il crepuscolo favorisce certi affaretti misteriosi. Divisa in due parti splendono nell' una eleganti arredi, soffa d' acajou, Specchj indorati, stoffe di seta per chi la numeri suonanti . . . nell' altra scrañe a paglia, per chi giunge con mani vuote.

Sul camino v'ha un aurato pendolo di Compensazione, ove trovasi effigato Mercurio, che invola ad' Argo le armenta . . . à suoi piedi giace da un lato una borsa con bocca larga, larga, e dall' altro v' è il caduceo, intorno a cui però si beccano ancor vie più inriperite due serpi. L'artifice malizioso arreb' egli mai inteso di rappresentare due individui del mestiere?

In mezzo alla sala ad un elegante scrittojo sta il Capo. Se fossi pittore, vorrei . . . ma chi mai ha dipinto un Proteo? . . . per tratteggiarlo vi vorrebbe la sfacciata pena d'un Tersite che non temesse i maligni comentatori di la Bruyère.

Dunque dirò solo, che intorno ad esso brillano varj bijoux e galanterie, e mi sembra di rilevare entro una bella collana offerta di fresco alla consorte di esso da un gridatore di balzanti voci di petto . . . vicina a quella una tabacchiera d'oro, dimenticarsi ad arte da un aereo allargatore di gambe ed orologi e spille e persino in un angolino lo smunto borsellino di Mamma Agata.

Sehen Sie das Bureau eines Theateragenten? Dort möchte ich mein Panorama stellen . . . doch wehe! Welch dumme Zeichnung, welch mattes Kolorit werden sie dort erblicken.

Der Saal ist halb hell, halb dunkel; bekanntlich begünstigt die Dämmerung gewisse geheimnisvolle Geschäftchen. Er ist in zwei Teile getrennt; in dem einen glänzen elegante Möbel, ein Sopha aus Mahagoni, vergoldete Spiegel, Seidenstoffe für den, der mit klingender Münze kommt, . . . in dem anderen Strohbanke für den, der mit leeren Händen anlangt.

Auf dem Kamin steht eine vergoldete Pendeluhr . . ., auf der Merkur, wie er Argus die Herden ranbt, dargestellt ist; zu seinen Füßen liegt auf der einen Seite eine Tasche mit sehr weiter Öffnung, auf der anderen Seite der Heroldstab, um den sich zwei äußerst hitzige Schlangen beißen. Vielleicht hatte der boshafte Künstler das Gefühl, zwei Individuen des Handwerks darzustellen?

In der Mitte des Saals sitzt an einem vornehmen Schreibtisch der Chef. Wäre ich Maler, würde ich . . . aber wer malte jemals einen Proteus? . . . Um ihn zu schattieren, bedürfte man der schamlosen Feder eines Thersites, der die boshafte Kommentare Bruyère's nicht zu fürchten hätte.

Deshalb will ich nur sagen, daß um ihn (= den Chef) herum verschiedene Edelsteine und Luxuswaren glitzern, darunter, wie es scheint, ein schönes Halsband, welches soeben seiner Gattin von einem Schreier hoher Brusttöne überreicht wurde . . . ferner in der Nähe eine goldene Tabakdose, welche mit List von einem luftigen Beinausbreiter vergessen wurde . . . endlich Uhren und Nadeln und sogar in einem Winkel das leere Täschchen der Mamma Agata.

*Alla porta v'ha gran chiasso, perchè il portinajo discaccia alcuni importuni, succintamente vestiti, per dar passo ad un vecchio, nobile e ricco prolettore, che conduce a braccio Madamigella Comedia, seguita da un nerburato cacciatore con alti penacchi, a cui essa slancia di sottochio un occhiata d'intelligenza.*

*Appena entrato il Direttore muovigli incontro, e presenta lo già preparata scrittura, su cui leggesi a caratteri marcati Donna di prima sfera per l'autocratico teatro del gran Mogol.*

*Un espressiva stretta di mano del rimbambito Procolo, con 50. Luigi, è corrisposta con mille inchini, e srisceratissime proteste.*

*Alla destra siede il suo segretario. Sta d'inanzi a lui una grossa Mamaña, che gli presenta lo variopinta sua figlia l'innocenza in parodia, a cui sembra egli di dir con occhj scintillanti, e cupido sorriso: sì, non dubitate, il contratto sarà fatto, come lo bramate, ma . . . sub conditione (clausula) Possessionis.*

*Più in là vedesi presso il Cassiere un attore in dimesso arnese. Con una mano ritira da un amontichiatà soma di danaro appena il terzo, mentre con l'altra sospirando, ed inalzando gli occhi al cielo adlita due pallidi fanciullini che gli sono arritocchiati alle ginocchia, e pare di esclamare: a qual sacrificio costringe la necessità e l'amor de' figli!*

*Più in dietro . . . battorsi due rispe giovanotte in corta goña, perchè ogn'una vorrebbe arrivare la prima, a pagare il tributo richiesto per ottenere come figuranti un passaporto per la fiera di Sinigaglia, onde poter ivi trafficare anch'esse le viete lor merci.*

*In un angolo poi struggesi una de-*

An der Türe herrscht großer Lärm, weil der Torwart einige übel gekleidete Eindringlinge fortjagt, um einem alten, adeligen und reichen Protektor die Durchgänge frei zu machen; dieser führt Frau Comedia am Arm; ihnen folgt ein nerviger Jäger mit hohen Federhüschchen, der heimlich mit jener Blicke des Einvernehmens wechselt.

Beim Eintritt kommt der Direktor herzu und überreicht den schon ausgefertigten Kontrakt, in welchem man mit scharfen Schriftzeichen lesen kann: *Donna di prima sfera per l'autocratico teatro del gran Mogol.*

Ein bedeutsamer Händedruck des schwach gewordenen Procolo mit 50 Louisdors ist vergolten mit tausend Verheugungen und äußerst heftigen Betenerungen.

Zur Rechten (des Chefs) sitzt der Schreiber. Vor ihm steht ein dickes Weib, welches ihm ihre hunt gekleidete Tochter, die Unschuld im Spott vorstellt; es hat den Anschein, als ob er mit funkelnden Augen und unter lästernem Lächeln zu ihr sagte: Haht keinen Zweifel, der Kontrakt wird gemacht, wie ihr ihn wünscht, aber . . . *sub conditione Possessionis.*

Weiter entfernt sieht man beim Kassier einen Schauspieler in ärmlichen Kleidern. Mit einer Hand zieht er von einer angehäuften Summe Geldes kaum den dritten Teil ein, während er seufzt, die Augen zum Himmel erhebt und mit der anderen Hand auf zwei bleiche, seine Knie umschlingende Kinder weist, als wollte er ausrufen: Zu welchem Opfer zwingt die Not und die Liebe zu den Kindern!

Weiter entfernt schlagen sich zwei muntere Mädchen in kurzen Röckchen, weil jede zuerst abgefertigt sein möchte, um den verlangten Tribut zu bezahlen, für den sie Pässe als Darstellerinnen für die Messe zu Sinigaglia erhalten und dort ihre verbotene Ware verhandeln können.

In einem Winkel weint bitterlich

*solata madre in diretto pianto, e mostra di non avere più alcun capo da mandare al monte di pietà, mentre un baldanzoso ragazaccio con rubiconde gote, baffi e barba caprina tronfia le passa innanzi canticchiando con in mano quella scrittura, di cui a forza di insanguinati regali fu lusingato da parecchi mesi il porero di lei figlio che inde fissamente studiava nella romita stanza, nel tempo, che questo pettoruto ganimede strillava con voce stentorea sotto le finestre delle belle l'inzuccherata romanza: meco tu vieni o misera, unico e raro frutto di otto mesi di lezioni da papagallo.*

*Ma chi sono là in fondo que' due personaggi, che sembrano in fier contrasto? L'uno tiene alzato il bastone . . . E' questi forse il compositore di Musica, che voglia energicamente stimolare il poeta, di non più tardagli il libro? . . . E' egli un attore che minaccia il giornalista per un' articolo adesso lui maldigesto? . . . Quegli che trovasi senz' arma (chiunque siasi) sembra a dire: paga, ed arrai presto il drama . . . paga ed avrai tosto elogi sperticati con superlativi più lunghi d'un articolo del Censore.*

*Alle pareti sinistre vedesi una specie di libreria con varie scancie; ma non vi sono de' libri, fuorché un picciolo trattatello intitolato: 'l'arte di far danari' ed un grosso volume di Macchiavelli. In uno scaffalo v'ha un fascio di carte, e sono scritture con onorarij alterati, e fittizj . . . un' altro polveroso e pienar di ragnatelle contiene i compromessi inutili . . . Un' altra scanciccia è ripiena di giornale teatrali, e sopra vi è scritto con lettere cubitali: Bugie del giorno a prezzi fissi; il minore è quello d'associazione.*

eine verzweifelte Mutter und weist, darauf hin, kein Stück mehr ins Leihhaus schicken zu können, während ein frecher Bube mit rötlichen Wangen, Schnurr- und Ziegenbart, sich brüstend und singend, an ihr vorübergeht in der Hand jenes Schriftstück, wodurch seit einigen Monaten infolge blutiger Geschenke ihr armer Sohn betört wurde, der emsig im einsamen Zimmer studierte, während dieser hochmütige Stutzer mit lanter Stimme unter den Fenstern die süßliche Romanze *meco tu vieni o misera* als einzigen und seltenen Gewinn von 8 Monaten Unterricht nach Papageienart schrie.

Aber wer sind dort im Hintergrund jene zwei Leute, welche heftig streiten? Einer hält den Stock erhoben . . . Ist vielleicht jener der Komponist, welcher energisch den Dichter antreiben will, nicht länger mit dem Texte zu zögern? . . . Ist dieser ein Schauspieler, welcher den Kritiker wegen eines ihm unverdaulichen Artikels bedroht? . . . Es hat den Anschein, als wollte jener, der unbewaffnet ist, sagen: Zahle und du wirst bald das Drama erhalten . . . Zahle und du sollst sofort Lobpreisungen in Superlativen lesen, die ausführlicher sind als ein Artikel des Kritikers.

An der linken Wand erblickt man eine Art Bibliothek mit verschiedenen Regalen; aber es stehen keine Bücher dort, abgesehen von einem kleinen Traktat, das den Titel *l'arte di far danari* führt, und einem dicken Band Macchiavelli's. Auf einem Bücherbrett liegen ein Bündel Papiere und Schriftstücke mit gefälschten Honoraren . . . Ein anderes, verstaubt und voll von Spinnengewebe, enthält die »unnützen Kompromisse« . . . Auf einem anderen Bücherbrett sieht man Theaterzeitungen; die Überschrift in Uncialbuchstaben lautet: *Bugie del giorno a prezzi fissi; il minore è quello d'associazione.*

*Più a basso giace un sacco di tela finissima, stipato di fili intrecciati, ed inestricabili. Alcuno vorrebbe, che significassero Cabale e Raggiari — ed in veggendovi un gonfio di vento penserebbe forse Belle / ma vane / Promesse.*

*Pare che il Padrone soffrì di tratto in tratto qualche maletto fisico, perchè si scorgono in un altro ripostiglio alcuni vasi farmaceutici . . . uno v'ha ripiena di miele, un altro d'Ascenzio da adoprarsi a ricenda . . . sopra una scattola carca di polvere di cipro leggesi, Rimedio per gli occhj . . . Ma quello ch'è di effetto maraviglioso, il vero tocco e sano, il farmaco universale, che fa passare ogni indigestione di stomaco e di coscienza si è la famosa, l'infallibile tintura d'oro.*

*V'ha poi de segreti, su di cui però è tirato un denso velo, ove penetrar non lice se non che all'occhio indagatore d'un Hogarth. Ei solo potrebbe scuoprare tutti li piccioli accidenti ridicoli, maligni, ippocriti, nauseosi, che porge un tale soggetto; ei solo potrebbe dipingere con rividi e veraci colori questo quadro dalla progressiva ascensione sulla ruota della fortuna sino all'improvviso tonfo nell'abisso della non compianta miseria; e vi vorrebbe tutta la rivacita e finezza dello Spirito di Lichtenberg, onde commentarlo col fiele di Giovanale.*

*Ma dessi non conobbero questa Cholera teatrale. Per infettare le scene, e rovinare per intero l'opera, il Ballo, l'arte egli artisti si è collegata colla febbre gialla degl'impresarij, e non bastano di guarire què che ne sono colpiti nè gli amonticchiati metalli più nobili della Pila del Volta, nè il fracasso di 16. Trombe, 12. Corni, 24. Tromboni, 8. Timpani, Tamburi e Tamburoni e Porta voci a piacere,*

Weiter unten liegt ein Sack aus feinsten Leinwand, gefüllt mit verwirrten, unauflöselichen Fäden. Einige wollen diese als Kabalen und Ränke bezeichnen — und da man dort auch einen mit Wind gefüllten Wulst sieht, könnte man vielleicht an schöne, aber eitle Versprechungen denken.

Der Chef scheint zeitweise an physischen Übeln zu leiden, weil man in einem anderen Winkel einige Apothekerfläschchen sieht . . . Das eine enthält Honig, ein anderes Absynth; beide werden abwechselnd gebraucht . . . Auf einer mit Puder gefüllten Schachtel liest man »*Rimedio per gli occhj*« . . . Aber jenes wahre Heilmittel von wunderbarer Wirkung, die Universalarzney, welche jede Unverdaulichkeit des Magens und des Gewissens vertreibt, ist die berühmte, unfehlbare Goldtinktur.

Es gibt noch einige Geheimnisse; über diese ist jedoch ein dichter Schleier gezogen; einzudringen ist nicht erlaubt, außer dem Forscherauge eines Hogarth. Dieser könnte allein alle die kleinlichen, lächerlichen, boshaften, scheinheiligen und ekelhaften Zustände entdecken, welche ein solcher Mensch bietet, und allein mit wahren, lebhaften Farben dieses Gemälde des progressiven Emporsteigens auf dem Glücksrad bis zum Sturze in den Abgrund einer unbeklagten Armut zeichnen; dazu wäre der lebhaft und feine Geist Lichtenberg's nötig, um es mit der Galle Juvenal's zu kommentieren.

Aber sie kannten diese Theaterseuche nicht. Um die Bühne anzustecken und gänzlich die Oper, das Ballett, Kunst und Künstler zu vernichten, hat sie sich mit dem gelben Fieber der Impresarios verbunden; um die Angesteckten zu heilen, genügen weder die angesammelten, edelsten Metalle der Voltaischen Säule, noch der Lärm von 16 Trompeten, 12 Hörnern, 24 Posannen, Trommeln und

*che pure risanano gli compresi dalla Tarantola e della Tierte.*

*El'va ben riderà di questa nera mia fantasia . . . Ma se vorrà seriamente riflettere sull' influenza che haño di troppo al presente, ed haño già avuto i Sensali, egl' Impresarij sulle Opere, Ella potrà scoprire più d'una fonte velenosa che intisicchia fa e maestri ed attori.*

*Ove sono ora i coscienziosi impresarij che temettero meno la morte, che la vergogna di essere dichiariti insolventi?*

*Quante volte non rammento il povero Michel dell' Agata; già primo impresario del teatro della Fenice in Venezia, il quale credendosi impotente di soddisfare i suoi attori, prese disgraziatamente il veleno. Ove sono i tempi, che gl' intelligenti appaltatori non ebbero bisogno di corrispondenti ed agenti teatrali? . . . Quarant' anni fu, non se ne conoscevano che soli tre in tutta l'Italia. Ora formicolano doper tutto, e fañosi guera accanita, si diroverano fra di loro come i ragui, mentre i poveri artisti forniscono loro le armi, e pagano le spese.*

Sprachträger nach Belieben, welche dennoch die von der Tarantella und . . . Befallenen gesund machen.

Sie werden über meine schwarze Phantasie lachen. Aber wenn sie ernstlich über den schlimmen Einfluß nachdenken, den heutzutage die Agenten und Opernunternehmer ausüben und ausgeübt haben, so werden Sie mehr als eine Giftquelle finden, welche Dirigenten und Darsteller dahinsterben läßt.

Wo sind die gewissenhaften Unternehmer, welche weniger den Tod als die Schande fürchten, für zahlungsunfähig erklärt zu werden?

Wie oft gedenke ich des unglücklichen Michel dell'Agata, des ersten Theaterleiters des Theaters della Fenice zu Venedig, welcher, als er sein Personal nicht mehr befriedigen zu können glaubte, Gift nahm. Wo sind die Zeiten, in denen die intelligenten Unternehmer Korrespondenten und Agenten nicht nötig hatten? . . . Vor vierzig Jahren kannte man in ganz Italien nur drei dieser Sorte. Nun wimmelt es von ihnen überall; sie bekriegen sich erbittert und fressen einander auf wie die Spinnen, während die armen Künstler ihnen die Waffen liefern und die Kosten tragen.

Nun folgen noch einige Zeilen, in denen Mayr betont, daß er *sine odio et ira* geschrieben, die geschilderten Zustände jedoch nicht aus eigener Erfahrung, sondern aus den Erzählungen anderer kennen gelernt habe. Damit schließt das Pamphlet. Lassen sich ähnlich wie bei B. Marcelllo's bekanntem *teatro alla moda* boshafte persönliche Anspielungen auf Zeitverhältnisse nicht mehr ganz klarlegen, so dürfen wir es doch als einen Beitrag zur Geschichte des Venetianer Theaters entgegennehmen.

## Joh. Seb. Bach 1716 in Halle.

Von

Max Seiffert.

(Berlin.)

Unlängst durchsuchte ich die Akten der Liebfrauenkirche in Halle a. S., um Nachrichten über Fr. W. Zachow, Händel's Lehrer, zu finden. Dabei stieß ich wieder auf die Rechnungsbücher der Kirche, die seit Förstermann's Zeiten (1844) in einem dunklen Gelaß neben der kleinen Orgel ungestört ihren staubigen Schlaf hielten. Die Jahrgänge nach Zachow's Tode durchblättern, fand ich in dem Bande 1715/16 eine Reihe von Eintragungen, die sich auf Bach's Aufenthalt in Halle behufs Prüfung der von Cuncius erbauten neuen Orgel beziehen. Diese Nachrichten ergänzen nach der menschlichen Seite hin humorvoll das Bild, welches Spitta<sup>1)</sup> auf Grund anderer Akten von dem sachlichen Verlauf der Prüfung entworfen hat. Ihre Mitteilung mag deshalb nicht ungerechtfertigt scheinen.

Lizentiat Becker, der Vorsteher des Kollegiums der Kirchenväter, hatte Bach eingeladen. Das Schreiben an ihn wurde durch einen besonderen Boten übermittelt; eine Quittung besagt:

1 Thaler »dem Bothen nach Weimar Andreas Noacken, welcher an den Herrn Concertmeister Bachem, wegen der *examination* der hiesigen Orgel, Briefe dahin getragen«. (20. April 1716).

Bach antwortete darauf am 22. April durch den von Spitta mitgeteilten Brief. Am 28. April waren »die Herren *Deputirten*«, außer Bach bekanntlich noch Joh. Kuhnau aus Leipzig und Christian Friedrich Rolle aus Quedlinburg, zur Stelle.

Dem ersten Geschäft der Orgelprüfung folgte nach gutem alten Brauch eine Herzstärkung durch Speise und Trank. Mit naiver Sorgfalt berichten die Quittungen über die Zusammenstellung des Menus und alles, was sonst an Festem und Flüssigem zu seiner richtigen Bewältigung erforderlich war:

»Vor Speisung deß hochlöbl. Collegio der Kirchen . . . bei der *Institur* der neue orgel:

- 1 Stück *Büffallemote*<sup>2)</sup>
- hechte mit einer Sartelle beu
- 1 gereuchert schinken
- 1 Aschette<sup>3)</sup> mit Erbsen<sup>4)</sup>

1) »J. S. Bach«, I. S. 514 ff. 2) *boeuf à la mode*. 3) *Assiette*. 4) Erbsen.



1 Aschette mit Erteffen<sup>1)</sup>  
 2 Aschetten mit Spenadt und Zerzigen<sup>2)</sup>  
 1 gebradten schöpse viertel  
 gesodtner Kerbiße<sup>3)</sup>  
 Sprütz Kuchen  
 Eingemachte Zittronschalle  
 Eingemachte Kirschen  
 Warmer Spargel Salat  
 Kopf Salat  
*refrischen*<sup>4)</sup>  
 Frische Butter  
 Kellberbraten«

zusammen 11 Thlr. 12 gr. (3. Mai).

»vor Sool Eyer, Kalten Braten, Rindszungen, Butter, *Cerebelat*<sup>5)</sup>  
 Würste und ander kalte Speisen des abends auf die Tafel und  
 vor die Diener« 3 Thlr. 14 gr. (1. Mai).

Aus dem Ratskeller »44 Kannen Rein Wein, 4 Kannen  
 franken Wein« 15 Thlr. 14 gr.

»Vor Leobginer<sup>6)</sup>, Merseburger und Stadtbier auf die Tafel  
 und vor die Diener« 1 Thlr. 14 gr.

»Vor Brodt und Semmel« 16 gr.

Die »Herren *Deputirten*« hatten ein gemeinsames Quartier, wo sie sich vom 28. April bis zum 3. Mai aufhielten. Den Abdruck der langen Rechnung für ihren und ihrer Dienerschaft (Kutscher) Unterhalt unterlasse ich. Von Interesse ist nur der Umstand, daß sie abends immer Gäste hatten. An einem Abend saßen außer ihnen noch acht Personen zu Tisch. Am 3. Mai erfolgte die Abreise. Tags zuvor waren die Reisekosten beglichen worden. Bach's Quittung lautet:

»Sechs Thlr. nebst einem versiegelten *Paquetlein* sind vom Herrn  
*Licentiat* Beckern vor Reisekosten mir endes Benahmten wohl gezahlet...

Halle den 2. May *ao.* 1716.

Johann Sebastian Bach.

hochf. Sachs.-Weimarerischer *Concerten*  
 meistern u. Hoff-Organisten.«

Ähnlich lauten die Quittungen von Kuhnau und Rolle. Jeder bekam sein »*Paquetlein*« mit; es war eine gute Gelegenheit, verschiedene Korrespondenzen sicher zu bestellen. Als Bach seinen Namen unter die Quittung setzte, gabs einen derben Tintenkleck auf das Wort *Bach*; seine Hand hatte noch nicht die gewohnte Ruhe.

Als alles vorüber war, gedachte man auch der heimischen Musiker. Gottfried Kirchhoff, Zachow's Nachfolger, quittiert:

»Dem *Collegio Musico*, wegen der am Tage Philippi Jacobi [1. Mai  
 bey der neuerbauten orgel Predigt gehaltenen *Musique* ein *honorarium*  
 von 8 Thlr.« (11. Mai 1716).

1) Kartoffeln. 2) Saucischen? 3) Kürbis. 4) Radieschen. 5) Cervelat. 6) Lößebjün bei Halle.

## Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460.

Nach den theoretischen und praktischen Quellen bearbeitet von  
Johannes Wolf.<sup>1)</sup>

Besprochen von

Friedrich Ludwig. :

(Potsdam.)

Das vorliegende Werk stellt sich eine dreifache Aufgabe, znnächst die im Titel angesprochene, die Bedeutung der Mensural-Notenschrift von 1250 bis 1460 klarzulegen und die Geschichte der Entwicklung der Notenzeichen und der Notation darzustellen. Daneben will es eine Quellenkunde der mittelalterlichen Mensuralmusik-Handschriften geben, eine Aufgabe, die »organisch aus der notationsgeschichtlichen Arbeit heranswuchs« (S. VII). Schließlich bringt der 2. und 3. Teil eine stattliche Anzahl bisher ungedruckter Werke dieser Zeit in Original-Notation und Übertragung, die bei dem Mangel an Publikationen auf diesem Gebiet neben ihrem in erster Linie stehenden hilfswissenschaftlichen Zweck auch kunstgeschichtlichen Studien als Material dienen können, indem sie einen wenn auch beschränkten Überblick über das Knnstschaffen besonders des 14. Jahrhunderts gewähren.

Als Quellen seiner Untersuchungen benutzte der Verfasser für die Theoretiker im wesentlichen die gedruckten Sammlungen von Gerbert, Conssemaier und La Fage, für die praktischen Werke dagegen die große Fülle der erhaltenen Musik-Handschriften, die er meist an Ort und Stelle benutzen konnte. So wird darin also der Wissenschaft ein reiches, neues Material zugeführt.

### I.

Der Verfasser teilt nun seinen Stoff im 1. Band in folgende Abschnitte. Nach einer kurzen chronologischen Untersuchung über Theoretikerdaten des 13. Jahrhunderts (S. 1—19), die zu dem Schluß kommt, daß die Lehren des Petrus de Crnce, besonders die ihm eigentümliche Semibreves-Schreibung, 1250 im Umlauf sind, stellt der erste Abschnitt (S. 20—62) die *Ars antiqua* 1250 bis 1325 dar, Kap. 1 die Lehren der französischen und englischen, Kap. 2 die der italienischen Theoretiker, Kap. 3 die praktischen Denkmäler, die sich aber bei Wolf im wesentlichen auf einige Werke aus Montpellier, den *Roman de Fauvel* und *Lescorel* beschränken.

Der 2. und 3. Abschnitt behandeln die französische *Ars nova*, die durch Philipp von Vitry's »geniales« Wirken inaugurirt wird, der 2. ausführ-

1) 3 Bände. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1904. Teil I »Geschichtliche Darstellung« (X+ 424 Seiten). Teil II und III »Musikalische Schriftproben des 13. bis 15. Jahrhunderts« und »Übertragungen«. »78 Kompositionen aus den Handschriften in der Original-Notation mitgeteilt« bzw. »aus den Handschriften übertragen« (150 und 201 Seiten).

lichste in elf Kapiteln die Theoretikerlehren über die Notenschrift (S. 63–152), der 3. die französischen Denkmäler der *Ars nova* und ihre Notation. Darin ist Kap. 1 zunächst Machault's Werken gewidmet (S. 153–176), denen Wolf dann eine Reihe anonymer französischer Musikdenkmäler anschließt; die Beispiele darin sind besonders Paris it. 568 entnommen (S. 176–185). Und Kap. 2 will die Denkmäler der Übergangszeit zu Dufay, Binchois aufzählen, soweit sie nicht schon in weißer Notation geschrieben sind; die Handschriften führen hier also bereits bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts herunter (S. 185–214).

In Abschnitt 4–6 folgt nun das italienische Gegenbild der *Ars nova*, die italienische Theorie und Kunst, die sich für Wolf in zwei Epochen teilt, geschieden durch die Rückkehr des päpstlichen Stuhls aus Avignon 1377, rein italienisch vor 1377, stark französisch beeinflusst nach 1377. Abschnitt 4 stellt die Theorie der ersten Epoche dar (S. 215–225), hauptsächlich auf grund von Prosdocimus, Abschnitt 5 die Praxis, deren Zentrum nach Wolf in Florenz lag (S. 226–288). Und zwar beschreibt Kap. 1 die sechs Haupthandschriften (Flor. Laur. pal. 87, Flor. Naz. Panc. 26, Paris it. 568, Padua, Paris n. a. fr. 6771, sogenannte Handschrift Reina, und London add. 29987); Kap. 2 gibt Notationsbeispiele besonders aus den Werken des Giovanni von Florenz, Jacopo von Bologna und Bartolino von Padua hauptsächlich aus Paris it. und Laur.

Abschnitt 6 behandelt die zweite Wolf'sche Epoche von 1377–1425; Kap. 1 (S. 289–303) die Theorie, besonders Philipp von Caserta und Antonio de Leno, Kap. 2 und 3 die Praxis wieder in zwei Epochen, für deren Abtheilung Wolf freilich jeden Beweis schuldig bleibt; Kap. 2 die Praxis von 1377 bis 1400, wozu als Quellen die erwähnten italienischen Handschriften benutzt und Codex Chantilly genaunt wird (S. 304–327), und Kap. 3 die Praxis von 1400 bis 1425, wobei die großen Handschriften Chantilly 1047 und Modena l. 568 beschrieben, ferner der römische Ugolino-Kodex (Cas. c II 3) und die beiden bereits früher besprochenen Bologneser Handschriften (Lic. 37 und Un.-Bibl. 2216) erwähnt werden, zu denen in den Beispielen noch andere früher genannte Handschriften treten (S. 328–356).

Abschnitt 7 behandelt die nicht so zahlreichen Denkmäler der Tonkunst in England von etwa 1325–1460, im wesentlichen nach den Publikationen von Wooldridge, J. und C. Stainer und Barclay Squire (S. 357–376); Abschnitt 8 die deutschen Denkmäler, besonders den Mönch von Salzburg, Wolkenstein, die verbrannte Straßburger Handschrift und Paumann (S. 377–392). Der 9. Abschnitt bespricht kurz den »Umschwung in die leere schwarze, die sog. weiße Note« (S. 393–408). Ein Rückblick (S. 409–411) und ein ausführliches Register bilden den Schluß.

Schon gegen diese Disposition kann ich eine Reihe von Bedenken nicht unterdrücken. Zunächst scheint es mir nicht angebracht, die Handschriften der Dufay-Epoche so den älteren französischen Kodizes vor der Besprechung der Italiener anzugliedern, wie Wolf dies S. 185 ff. tut. Im letzten italienischen Kapitel S. 328 ff. ist er gezwungen, sie wieder heranzuziehen, und diese getrennte Behandlung desselben Materials trägt wenig zur Klarheit bei.

Sodann muß die Aufzählung der französischen Handschriften S. 176 leider als verfehlt bezeichnet werden. Wolf will die Quellen der französischen Kunst, die sich an Machault anschließen, bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts geben; er kann hier nur anonyme einordnen und zählt 16 Hand-

schriften auf, was äußerlich ja ganz stattlich aussieht. Die Hauptquelle für diese Zeit, Codex Chantilly, läßt er aber leider aus, um sie erst im letzten italienischen Kapitel zu beschreiben; warum? weil sie am Anfang des 15. Jahrhunderts in Italien geschrieben ist. Obwohl Wolf selbst aus Delisle's Beschreibung der Handschrift weiß, daß die Werke, die sie enthält, fast alle in Frankreich vor etwa 1390 entstanden, zum größten Teil von französischen Komponisten stammen und nur französische oder lateinische Texte haben, bespricht er sie doch als Beispiel der »italienischen Notationspraxis von 1400—1425« (S. 328), gleich als stammten die Notenformen, die Wolf auffallen, erst von dem italienischen Kopisten dieser Zeit her, was natürlich ganz unmöglich ist.

An Chantilly hätte weiter hier (S. 176) der mittlere Teil des Kodex Reina angeschlossen werden müssen, der bei Wolf ganz in der Luft schwebt; (der italienische 1. Teil ist S. 261 eingereiht und hier die ganze Handschrift beschrieben, der 3. Teil aus Dufay'scher Zeit auch S. 186 erwähnt). Beide Handschriften gehen je ein großes Repertoire französischer Werke, deren Notation für die Entwicklung der französischen Notenschrift des 14. Jahrhunderts charakteristisch ist; und erst von diesem sicheren Mittelpunkt aus sind die kleineren Denkmäler richtig einzuordnen.

Die Fragmente von Cambrai, deren ausführliche Beschreibung von Coussemaker (*Notices sur les coll. mus. de la bibl. de Cambrai*, S. 129 ff.) leider Wolf nicht kennt, die z. B. auch die Machault-Motette *Qui es promesses* anonym enthalten, in *Quiconques* sich mit Flor. Panc. und Par. it. und dem Tripel-Virelai *Donne moi* mit Bern berühren, Beziehungen, die Wolf entgangen sind, stehen hier an richtiger Stelle. Wolf, der nur zwei von den vier Beispielen in Coussemaker's *Histoire* erwähnt, stellt das eine hierher S. 176, das andere irrig S. 186. Ferner gehört Bern Stadtbibl. A. 421, das bei Wolf ganz in die Dufay-Handschriften hineingeraten ist, hierher; auch hierfür hätte die ausführliche Beschreibung von Delisle und P. Meyer im *Bull. de la Soc. des anc. textes* XII, 82 ff. herangezogen werden müssen. Ebenso das Fragment Fétis (S. 186 und 196), dessen Text aus dem in Chantilly in abweichender Komposition erhaltenen Virelai *Par maintes foyes* stammt.

An richtiger Stelle (S. 176) stehen die französischen Stücke in Prag, Flor. Panc. und Par. it., die aber, da eine Anzahl Autoren aus anderen Handschriften bekannt ist, nicht schlechtweg zu den anonymen gezählt werden dürfen. Wolf bemüht sich zwar, bei den einzelnen Stücken auch ihr anderweitiges Vorkommen festzustellen, freilich, auch vom Standpunkt nur des ihm zur Verfügung stehenden Materials aus betrachtet, nicht immer mit der genügenden Umsicht. Das Rondeau *Rose sans per* z. B., das er hier S. 176 nach Paris f. l. 7369, einer Handschrift des Anon. V C. S. III 394, besonders zitiert und dessen schlechte Erhaltung er S. 180 beklagt, liegt in Flor. Panc. in guter Erhaltung vollständig vor. Wie Wolf gerade auf die Erwähnung der Handschrift Paris kommt, ist mir unklar. Will er überhaupt ein Theoretikerbeispiel, das nur den Anfang gibt, unter diesen Denkmalern erwähnen, so hätte er doch alle Handschriften dieses Theoretikers, die es bringen, erwähnen müssen, also in diesem Fall auch Rom Vall. B 83, Flor. Laur. 29, 48 (davon Kopie in Bologna von 1760) und Rice. 134. Statt dessen erwähnt er nur eine Handschrift, eben Paris f. l. 7369, aber offenbar, ohne sie gesehen zu haben; denn diese Handschrift von 1471, die

späteste der vier, enthält an Stelle der Beispiele nur leergelassene Räume!<sup>1)</sup> Ebenso entging Wolf, daß das von Gerbert ans Villingen gedruckte 3 st. *Virelai Mais qu'il* 2 st. in Codex Reina erhalten ist.<sup>2)</sup>

Ja, die mangelhafte Beachtung des Codex Chantilly führte dazu, eine auch in Par. it. anonym erhaltene Ballade *Par le grant senz d'Adriane*, die laut Chantilly von Philipp von Caserta ist, wie Wolf S. 333 auch angibt, und sich inhaltlich auf 1380 bezieht, meist als anonym zu betrachten, sie so in Bd. II und III unter No. 27 als anonymes Beispiel für französische Notation vor 1400 nach Codex Paris zu bringen, ihre Schwesterballade *Par les bons Gedeon et Sanson* vom gleichen Verfasser auf 1378 bezüglich in Chantilly und Modena erhalten dagegen als No. 66 einzureihen als Beispiel italienischer Notation von 1400—1425. Wolf setzt freilich S. 345 die Höhe des Schaffens von Philipp erst um die Wende des Jahrhunderts an; nach obigen Daten war sie jedoch schon 20 Jahre früher erreicht.

Über die Notation der Werke der Hauptvertreter französischer Kunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, wie Solage, dessen 4 st. Ballade *Plusieurs gens* mit dem textlosen Stück in Flor. Panc. f. 106 v. identisch ist, Trebor, Suzoy, Taillandier, Vaillant usw. sagt Wolf kein Wort, obwohl auch sie an vielen Stellen der Erläuterung bedarf. Nur Cnvelier (so ist wohl statt Cunelier, wie es in Chantilly stets heißt, zu lesen) findet Erwähnung und seine Ballade *Se Galaas*, die den 1391 gestorbenen Grafen Gaston Febus von Foix verherrlicht, als No. 65 Aufnahme in Bd. II und III, ebenfalls wie erwähnt an falscher Stelle.

So scheint mir einerseits die französische Notation des 14. Jahrhunderts in ihrer geschichtlichen Entwicklung in der vorliegenden Darstellung nicht zu ihrem Recht zu kommen, anderseits bieten auch die geschichtlichen Bemerkungen über die italienische Notation Anlaß zu mancherlei Bedenken.

Daß im Verlauf des 14. Jahrhunderts eine nationale italienische Notation durch französische Einflüsse zurückgedrängt wurde, bis sie schließlich ganz verschwand, ist eine augenfällige Tatsache; es fragt sich, wie und wann trat dieser französische Einfluß in Aktion. Wolf hat darauf S. 288 eine sehr einfache Antwort: »Wann der Umschwung der Notierungsverhältnisse in Italien stattgefunden hat, ist unschwer zu erraten(!). 1377 kehrte der päpstliche Stuhl von Avignon nach Rom zurück und führte höchstwahrscheinlich(!) seine Sängerkapelle mit sich, die . . . binnen kurzem ihren Einfluß auf die nationale Kunst ausüben mußte(!)« usf. An anderen Stellen des Buches, z. B. S. 410, macht diese immerhin noch etwas hypothetische Form uneingeschränkter Behauptungen Platz, wie Wolf auch schon in früheren diesbezüglichen Arbeiten von einer verschiedenen italienischen Notation vor 1377 und nach 1377 sprach.

Ich muß bekennen, daß mir diese Ansicht, abgesehen davon, daß keine Spur eines Beweises dafür beigebracht wird, sehr unwahrscheinlich vorkommt. Historische Dokumente für die Kapelle unter Urban VI. (1378 bis 1389) fehlen bekanntlich gänzlich (Haberl, Bausteine III, 26). Die Päpste hatten auch nach ihrer Rückkehr nach Rom zunächst eine Zeitlang andere Dinge

1) S. 180 übernimmt Wolf einen Coussemaker'schen Druckfehler, auf Grund dessen er falsch überträgt. Die Anfangsligatur des Tenor muß *opp. propr.* haben.

2) Die Villingen Handschrift ist, wie Nachforschungen von mir in Karlsruhe feststellten, jetzt verschollen, ebenso wie die Handschrift der Messe von Tournai und das Fragment aus Coussemaker's Besitz.

zu tun als sofort durch ihre Sänger französische Notation in Italien verbreiten zu lassen. Erst ein Menschenalter später war die römische Kapelle so fundiert, daß sie anfang, auch außerhalb Roms eine Rolle zu spielen, deren erste Spuren ich im letzten Teil von Codex Squarcialupi und Codex Modena sehe, in der Trecentokunst dagegen nicht finden kann. Meines Erachtens kommt der französische Einfluß auch in der italienischen Musik während des ganzen 14. Jahrhunderts aus derselben Quelle, aus der er in der gesamten italienischen Kultur dieser Zeit nachzuweisen ist, nämlich aus den regelmäßigen und nie abgebrochenen Beziehungen der verschiedensten Teile Italiens zu Frankreich. Er tritt nicht plötzlich durch ein akutes Ereignis wie das von 1377 ein, sondern wirkte viel andauernder und allmählicher. Ich halte es daher für ganz willkürlich, die Daten von 1377 und 1400 als Epochentermine einzusetzen.

Ebenso ist es nicht angängig, Florenz als einziges Zentrum der italienischen Trecentomusik anzusehen und sogar von Orten wie Padua zu erklären, daß sie »in der Einflußsphäre von Florenz lagen« (S. 227), was ja historisch durchaus nicht der Fall war. Vielmehr gliedert sich die italienische Musik deutlich in die beiden Zweige der mittelitalienischen, speziell florentinischen, und der oheritalienischen Musik.

Scheint mir so die Disposition des Ganzen nicht einwandsfrei, so ist den Darlegungen der einzelnen Kapitel, soweit sie die Details der Notation angehen, im wesentlichen beizustimmen. Die kurzen Bemerkungen über die Zeit vor 1300, die wenig durchgearbeitet sind und nicht befriedigen, übergehe ich vorläufig und betrachte zunächst die Theoretikerkapitel.

Wolf bringt hier überall eine große Menge von Material zusammen, dessen Gruppierung zwar oft nicht einleuchtend ist, dessen Erläuterung im einzelnen aber meist gelungen scheint. Er setzt bei seinen Lesern die Bekanntschaft mit der frankonischen Notenschrift voraus (S. VI.) und behandelt daher aus der *Ars antiqua* nur die verschiedenen Lehren der Theoretiker über die Darstellung und rhythmische Lesung der kleinsten Notenwerte, in der die Italiener mit Marchettus an der Spitze eine Sonderstellung einnehmen, besonders durch ihre Gleichstellung des 2- mit dem 3zeitigen Takt. In der Aufnahme des ersteren sieht Wolf »offenbar« den Einfluß der »italienischen Volksmusik« (S. 28).

Ganz ausführlich werden dann die Notationserscheinungen der französischen *Ars nova* nach den einzelnen Teilen der Notations-Theorie dargestellt. Wolf bespricht gesondert: die einfachen Notenformen, die Pausen, die Taktzeichen, die Punkte, die Chromatik, die eigentlich übrigens nicht zur Notenschrift gehört, die Alteration, die Imperfektion und Synkopation, letzteres beides besonders schwierige Schreibarten dieser Zeit, die Notation mit roten und weißen Noten und Diminution und Augmentation. Es ist an diesem Ort natürlich nicht möglich, eine Übersicht über die hier niedergelegten Forschungsergebnisse zu geben, die von ausgedehnter Durcharbeitung des stattlichen Materials Zeugnis ablegen.

Eine umfassende Untersuchung über die Theoretikerfragen des Mittelalters fehlt bekanntlich noch trotz der Publikation des Hauptmaterials dazu durch Gerbert und Coussemaker, so viel Ansätze dazu auch vorliegen. Eine Reihe von Hauptfragen, z. B. die Franko-, die Philipp von Vitry-, die Muris-Frage, die sich nur durch weiter ausgreifende Untersuchungen der Lösung näher führen lassen, sind noch ungelöst; auch Wolf gibt zu

ihnen nur geringe Beiträge. Einige Theoretikerbeziehungen beachtet er nicht. S. 118, A. 2, zitiert er eine Stelle aus Tnnstede C. S. IV, 250, in der er eine schlechte Lesart emendiert; er übersieht dabei, daß diese Partie des Tnnstede in den Mon. Carth. C. S. II übergegangen ist<sup>1)</sup>, wo die betr. Stelle S. 477 die gute Lesart hat. Mehrfach zitiert er den 2. Teil des Zelandia-Traktates nach der Prager Handschrift, so S. 136 das Beispiel 4, wobei er übersieht, daß Coussemaker dies Beispiel III 56b in der Anm. als Prager Variante im *Libellus practice* etc. gibt. Ebenso übersieht Wolf, daß Anon. III von La Fage ebenfalls im 2. Teil nur ein Anszug aus diesem *Libellus* ist und daß das von Wolf nach La Fage S. 136 zitierte Beispiel 5 in besserer Fassung in Coussemaker's Ausgabe III 53b steht. Ferner zitiert er zweimal die englische Theoretiker-Handschrift London Reg. 12 C. VI; daraus druckt aber Coussemaker u. a. Anon. VI des 1. Bandes ab, in dem sich die S. 129 zitierte Stelle auch wörtlich findet (C. S. I 376a).

So gibt es auch sachlich manche Details zu berichtigen, die aber gegenüber dem vielen Zuverlässigen in diesem 2. Abschnitt des Buchs nicht ins Gewicht fallen. Auf großen Tabellen sucht Wolf zu veranschaulichen, wie die einzelnen Formen der Noten, Pausen und Taktzeichen nach der Lehre der verschiedenen Theoretiker aussehen bzw. aussehen sollen. Erst nach dieser theoretischen Fundierung geht Wolf daran, die praktischen Denkmäler auf ihre Notation zu untersuchen; von Machault sagt er z. B. S. 153: »Sein Leben umfaßt die 2. Periode der Mensuralmusik: die Entwicklung von Franco bis Simon Tnnstede«. Man sieht, die Theoretiker stehen für Wolf so sehr im Vordergrund, daß er die »Perioden der Mensuralmusik« nicht nach den führenden Musikern rechnet, sondern nach der »Entwicklung« der Theoretikerlehren, ein Standpunkt, der keineswegs empfehlenswert ist und oft die Klarheit und die historische Richtigkeit der Darstellung beeinträchtigt.

So reichlich die Theoretikerquellen über die französische Notation fließen, so spärlich berichten sie über die italienische. Auf die ausführlichen Lehren Marchettus', aus dessen Zeit uns aber keine praktischen Denkmäler italienischer Kunst erhalten sind, folgt langes Stillschweigen der Theorie, während die italienische Kunst sich herrlich entfaltet. Erst 1412 erhält die italienische Notation eine systematische Darstellung in einem Traktat des Prosdocimus, der mit Recht auch für die ältere Zeit herangezogen und eingehend besprochen ist; freilich unterrichtet er nur über die allerersten Dinge (C. S. III 228 ff.<sup>2)</sup>. Charakteristisch für die italienische Notation dieser Zeit sind die Taktpunkte, die die Auflösungen der einzelnen breves abteilen und den Rhythmus mit Taktbuchstaben bezeichnen, z. B. d. duodenar, (nach meiner Ansicht am besten als  $12_{16} = 3/4$ -Takt zu übertragen), n. novenar ( $9/8 = 3/4$  mit Triolen), s. p. oder p. senar perfekt ( $6/8 = 3/4$ ), s. i. oder i. senar imperfekt ( $6/8 = 2/4$  mit Triolen) usw.<sup>3)</sup>.

Für die Folgezeit beschränkt sich dann nach Wolf das Interesse der

1) Vgl. auch G. Allix in *Revue Musicale* V. 1905, S. 26 ff.

2) Über das Leben und die Werke des Prosdocimus handelt ein sehr eingehender Aufsatz von A. Favaro im *Bull. di bibliogr. e di storia delle scienze math. e fisiche* XII, 1879, der Wolf entgangen zu sein scheint. Zu den bisher bekannten Handschriften füge ich Flor. Laur. Ashb. 206 für die Traktate C. S. III 200—228 und 258—261 hinzu.

3) Wolf überträgt durchweg in größeren Notenwerten, worüber Näheres später.

italienischen Theoretiker nur auf die verschiedene Darstellung der kleinsten Noten, semibreves, minime und semiminime, die Unterscheidung 3- und 2zeitiger semibrevis in der *prolatio maior* durch verschiedene Formen, ebenso die Ausbildung von Formen für  $1\frac{1}{2}$  und  $\frac{3}{4}$  minime u. dgl. Wolf will sogar S. 303 dahei Unterschiede der Formgebung von provinzieller Bedeutung konstatieren, wobei er z. B. Philipp von Caserta wegen seiner »offenbar süditalienischen Herkunft« für unter-italienischen Branch in Anspruch nimmt, obwohl alles, was wir von Philipp wissen, ihn in Frankreich völlig eingebürgert erscheinen läßt; derartig weitgehende Schlußfolgerungen sind abzulehnen<sup>1)</sup>.

Überhaupt zeigt gerade dieses Kapitel deutlich, wie wenig Anskunft wir im Grunde von diesen Theoretikern über wirklich praktische Dinge erwarten dürfen, und ich möchte für die ganze Darstellung die Frage aufwerfen, ob es nicht praktischer gewesen wäre, statt von den Details der Theoretiker auszugehen und ihnen die praktischen Beispiele anzuschließen, umgekehrt erst die Denkmäler der einzelnen Epochen zu betrachten, den Theoretikern nur das zum Verständnis oder zur Bestätigung wirklich Notwendige zu entnehmen und erst dann die Theoretikerlehren darzustellen. Dann hätte bei diesen immer darauf hingewiesen werden können, was sie richtig bringen, worin sie abweichen und was wir aus ihnen nicht erfahren; und gerade letzteres ist überaus viel.

Nach meiner Erfahrung sind nämlich, wie im 13. Jahrhundert (die noch ältere Zeit hat noch keine Mensuraltheoretiker), so auch im 14. die Kunstwerke auch ohne fortwährendes Heranziehen der Theoretikerkrücken gut verständlich, leichter verständlich als die Theoretiker. Auch für die Notenschrift. Von den verschiedenartigsten Werken liegen uns verschieden aufgezeichnete Fassungen vor, deren Vergleich uns die Bedeutung der Notenschrift vielfach klarer vor Augen führt als die Theoretikerbeschreibung. In keinem der Fälle erwähnt übrigens ein Theoretiker diese Tatsache. Man sollte aber annehmen, daß sich gerade Wolf diese instruktivsten Beispiele nicht hätte entgehen lassen, um an ihnen seine Beobachtungen über die Entwicklung der Notenschrift zu machen. Wenn ich von der Erschließung der Bedeutung der *plicae* und der *Konjunkturen* (S. 50 ff.) absehe, die mehr in die alte Kunst gehören, tut es Wolf jedoch nur in 2 Einzelfällen; die anderen Fälle erwähnt er garnicht.

Der älteste auch von Wolf ausführlicher dargestellte (S. 56) ist die *Motette In nova fert*, die im Fauvel ohne minime mit Taktpunkten, in dem Fragment Paris Pic. 67 ohne letztere mit Unterscheidung von semibrevis und minima in der Form geschrieben erscheint, deren Vergleich also eine sichere Lesung auch der älteren Schreibweise verbürgt. Ein gleichzeitiges Pendant dazu liegt in Paris f. fr. 571 vor, das, wie auch Wolf S. 47 angibt, 2 Motetten aus Fauvel enthält, aber, wie Wolf zuzusetzen vergißt, in jüngerer Notation, wieder von Pic. 67 abweichend, nämlich mit Taktpunkten und reichlicher Verwendung einer eigentümlichen minima-Form.

Das einzige Beispiel, das Wolf aus dieser Handschrift, allerdings nicht nach eigener Kopie, gibt, die letzte Zeile von *Servant regem* (II, S. 13), die in der Fauvel-Handschrift keine Noten hat, stimmt in Wolf's Faksimile, das

1) Der von Anon. V zitierte Donatus ist natürlich nicht Donatus von Florenz, wie Wolf S. 303 A. 1 als wahrscheinlich hinstellt, sondern der lateinische Grammatiker des 4. Jahrhunderts.



keine minima-Formen aufweist, nicht mit dem Original überein. Diese Motette, die sich in 571 an Lndwig X. (1314—16), im Fanvel an einen jnnngen König Philipp richtet, bezieht Wolf für Fanvel anf Philipp IV. (1285—1314, während sie sich nur anf Philipp V., der 1316 seinem Bruder folgte, beziehen kann nnd zu den Nachträgen des Fauvel gehört. Da die historisch ältere Fassung in 571 die jüngere Notation zeigt, ist dies ein Beweis, daß hier, wie es auch sonst oft der Fall war, beide Notationsarten nebeneinander im Gebrauch waren und daß die festen Daten, die Wolf für einzelne Erscheinungen zu fixieren sucht, nie in ihrer Wirkung so streng anzufassen sind, wie man ans den scharfen Epochenteilungen bei Wolf vermten könnte.

Die Werke Machault's sind rhythmisch so ebenmäßig und in ihrer Notation so klar ausgeprägt, daß hier in den verschiedenen Handschriften nur geringe Notationsunterschiede sich zeigen. Mit Ausnahme der gelegentlichen Verwendung weißer Noten in der Papierhandschrift Par. frq. 1585 statt roter in den anderen Codices erwähnt Wolf gar keine. Im Gegenteil betrachtet er die Schreibung von Paris frq. 22546, die er allein zugrunde legt, schlechtweg als die von Machault selbst. S. 167 konstatiert er z. B. Longe-Ligaturen, die einfach aus dem Zusammenrücken der longe simplices entstanden, als für »Machault« charakteristisch, obwohl gerade darin andere Handschriften von 22546 vielfach abweichen, n. a. die sehr gute Handschrift 1584, die fast durchweg statt dessen einfache longe schreibt.

Ein reicheres Feld für Beobachtungen bietet dann aber Chantilly, und ich bedanere auch hier, daß diese Handschrift so wenig von Wolf berücksichtigt ist. Wolf gibt z. B. (II nnd III No. 66) die Ballade *Par les bons* von Philipp von Caserta nach der Handschrift Modena. Ihn interessieren darin besonders die schwarzen semiminime, die roten Noten, die nach dem Kanon in *proportione sexquialtera* zu singen sind, und die schwarzen oben und unten kantierten semibreves, von denen 9 gleich 2 gewöhnlichen semibreves sind. Der Kanon in Modena gibt dabei als proportio die *sexquiquarta* an, was aber, wie Wolf übersieht, irrig ist; korrekt heißt es in Chantilly *dupla sesquiquarta*. Es hätte Erwähnung verdient, daß Codex Chantilly statt der eeminime hohle minime schreibt und statt der in Modena inkorrekten rot vollen ternaria (Wolf II, 118, Zeile 6) eine rot hohle Ligatur schreibt zur korrekten Bezeichnung des tempus imperf. innerhalb des rot voll geschriebenen tempus perf., dementsprechend auch den Kanon länger hat. Derartige Beispiele gibt es viele, die in einer so eingehenden Darstellung, wie Wolf sie gibt, wohl zu berücksichtigen gewesen wären.

Noch eingreifender sind die Umschreibungen der älteren italienischen Werke gewesen. Ich habe in meinem Aufsatz über die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts (Sammelb. 4, 52 ff.) auf Grund eingehender Untersuchungen als Altersfolge der vier Florentiner und Pariser Handschriften die Folge Flor. Panc., Reina, Paris it. nnd Lanr. 87 festgestellt. Wolf nimmt davon keine Notiz und fängt seine Beschreibung der Handschriften mit der allerdings größten, aber inhaltlich spätesten Laurenziana-Handschrift an. Er berücksichtigt dann in den Beispielen fast nur diese und Paris it. Über die ganz abweichende Notation vieler Stücke besonders von Giovanni und Jacopo in Flor. Panc. erfahren wir gar nichts.

Einmal streift zwar Wolf S. 286 die Frage, ob die jeweilig vorliegende Notationsform von den Meistern selbst oder aus einer Umschrift stammt; er beruhigt sich aber gleich damit, daß sie jedenfalls immer mit Prosdocimus

stimmt. Die verschiedenen Formen der Niederschrift in den Handschriften scheinen also von Wolf unbemerkt oder bei ihm ohne Eindruck geblieben zu sein. Das einzige Stück von Jacopo, das in der Notenschrift sogar noch zwischen Par. it. und Laur. abweicht, ist das Madrigal *Posando sopr' un' acqua*, das in allen diesen vier Handschriften vorkommt (in Handschrift London nicht) mit überaus vielen instruktiven Varianten. Codex Laur. schreibt es mit Taktpunkten, die anderen schreiben es ohne diese und mit Verdoppelung des Wertes der Noten.

Für die Untersuchung der Rhythmik der Italiener sind solche Vorkommnisse von größter Wichtigkeit; aber auch für die einfache Übertragung ist Kenntnis dieser Dinge oft von Nutzen. Wie hier zwei Fassungen in größeren und kleineren Noten in verschiedenen Handschriften nebeneinander stehen, so kommen auch viele Fälle vor, wo derartig verschiedene Schreibung in Tenor und Oberstimme gleichzeitig auftritt. Wolf stellt dafür S. 315 ff. einige Fälle zusammen, übersieht aber ganz, welchen Aufschluß über die Rhythmik diese alten Umschreibungen der ganzen Werke, die er überhaupt nicht erwähnt, geben. Das einzige ganz in zwei Fassungen von Wolf besprochene und mitgeteilte Werk ist Lorenzo's Koloratur-Prunkmadrigal *Ita se n'era*, das Codex Laur. wegen der Fülle der Notenformen in der diminuierten Fassung gleich hinterher ein zweites Mal in größeren Notenformen bringt (Wolf II, Nr. 49a und b). Doch handelt es sich hier mehr um eine Ausnahme-Erscheinung, während dort ganz prinzipielle Fragen im Spiele sind.

Vorstehende Bemerkungen wollen nur einige Fingerzeige geben, daß trotz der Ausführlichkeit, mit der die Notenschrift von 1300 bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts jetzt in dem vorliegenden Werk ihre Darstellung gefunden hat, bei weitem nicht alle Fragen gestreift sind, die sich bei eindringenderem Studium der Handschriften anrollen. Man könnte vielleicht überhaupt sagen: es ist zu bedauern, daß in der Wolf'schen Darstellung immer nur einseitig die Frage nach der Bedeutung der einzelnen Notenzeichen aufgeworfen und beantwortet, aber nie die Frage berührt wird, welchem Zweck diese Fülle von Zeichen diene, warum immer wieder diese neuen Versuche auftauchten, andere Zeichen einzuführen. Mit anderen Worten: welche Anforderungen an die Notenschrift die Rhythmik stellte (denn es handelt sich bei diesen Notationsfragen nur um die Rhythmik), die Rhythmik der einzelnen Kompositionsgattungen, der einzelnen Epochen, der einzelnen Meister.

Ich halte solche Gliederung der Darstellung der Notenschrift nach Kompositionsgattungen gerade für das 14. Jahrhundert für durchaus durchführbar. Gewisse einfache Grundregeln gelten allgemein; viele Spezialitäten dagegen kommen nur in gewissen Gattungen vor, was ich aber hier nicht weiter ausführen kann. Besonders schlimm steht es mit der Buntheit der Notenformen in einer Reihe von Stücken im Codex Modena von italienischen Komponisten des 15. Jahrhunderts über lateinische Texte, in denen diese Männer sich nicht genug tun können, den Rhythmus besonders im Kantus und Kontratenor verwickelt zu gestalten. Wolf behandelt diese Werke recht ausführlich (I 341 ff.) und gibt drei davon in den Beispielen (Nr. 67, 68 und 70). Meines Erachtens steht dazu ihre geringe Bedeutung in keinem Verhältnis; es sind Sebulieder, z. T. scherzhaft, die gesuchte Schwierigkeiten bieten, aber nicht als Typus der Notation bzw. Rhythmik gelten können und Unica sind.

Die Details der Übertragungen nun, die Wolf in den praktischen Kapiteln gibt, sind als zuverlässig und instruktiv anzuerkennen. Daß bei der Fülle

von Beispielen, die Wolf anführt, mir auch eine ganze Reihe weniger gelungen scheint und einige irrthümliche mit unterliefen, ist nicht zu verwundern. Ich mache zu diesen mit lexikalischer Kürze einige Bemerkungen.

S. 168f. In Machault's *Rose lis* übersieht Wolf, daß die 1. Note S. 169 in Handschrift 1584 statt *semibrevis* tatsächlich *minima* ist, wodurch die Bemerkung Z. 9 v. u. hinfällig wird. — S. 174 ist das 1. Beispiel zu streichen, da die hier schlechte Lesart in 1584 korrekt (ohne Punkte) ist. — S. 177 stellt Wolf die sonderbare Behauptung auf, daß Punkte, die sich gelegentlich in Alternationskreuzen vorfinden, Bezug hätten auf die Größe der chromatischen Intervalle. Weil in Conssemaker's Faksimile einiger Takte der Messe von Tournai, worin 4 Kreuze vorkommen, darunter 2 ohne Punkte, ein Kreuz beim aufsteigend erreichten cis 4 Punkte (in meinem Exemplar der Messe sehe ich nur 3) und das 4. Kreuz beim absteigend erreichten cis einen Punkt aufweist, denkt Wolf an einen Unterschied der Bedeutung dieser Punkte und an die übrigens überall angefochtene Lehre des Marchettus, nach der c cis 4 Diesens, d cis 1 Diesis messen soll, und er findet dies in obiger »Feinheit der Notation« ausgedrückt. Er führt dann mehrere Handschriften an, in denen solche Punkte in den Kreuzen vorkommen, allerdings nie mehr in verschiedener Zahl für auf- und absteigendes Intervall, sondern nur in überall gleicher Zahl, 4 oder 2 oder 1. So kann sich Wolf S. 178 nicht entscheiden, ob das Kopistenfehler, andere Chroma-Mensur oder alter unverstandener Brauch ist. In Wirklichkeit ist es keins von diesen dreien, und die ganze Lehre von der Bezeichnung einer Chroma-Mensur durch Punkte in den Kreuzen, die sich bei Wolf höchsttölich nur auf einen einzigen Punkt auf einem wenig gelungenen Conssemaker'schen Faksimile in einer älteren Provinzialabhandlung stützt, als reine Phantasie zu bezeichnen. Die Punkte in den Kreuzen haben gar nichts zu bedeuten und sind eine Eigentümlichkeit einiger Schreiber; bei 4 Punkten verstärken sie damit die 4 Ecken des Kreuzes, ebenso wie in den Paduaner Fragmenten, die Wolf hier heranzieht, sich in der  $\beta$ -Vorzeichnung ein Punkt befindet und die Pausenzeichen in den Spatien oft mit Punkten verstärkt sind (letzteres ist auch bei Wolf Bd. II, Nr. 62 mehrfach zu sehen).

S. 179 ist das letzte Beispiel zu streichen, da statt der letzten minima-Pause eine *semibrevis*-Pause zu lesen ist. — S. 184 ist das Signum *congruentie*, ebenso wie S. 109 u. ö. nicht zutreffend erklärt; steht es in der Mitte von *Rondeaux*, wie im Beispiel S. 184, bedeutet es das Ende der Wiederholung der Musik zu Vers 3 und 4, zu denen bekanntlich nur die Musik der 1. Refrainhälfte und zwar bis zu diesem Zeichen zweimal erklingt. — S. 191. Die Notierung von 2stimmigem Satz in einem System mit schwarzen und roten Noten findet sich sehr oft in Ven. it. 9, 145 in den von mir Sammelb. 4, 66 erwähnten Werken verwendet. — S. 277 konstatiert Wolf die Alterierbarkeit der Pausen in perfektem Senartakt, wenn eine *semibrevis* und eine Pause ihn füllen; es hätte erwähnt werden müssen, daß sehr oft in solchem Fall Handschriften wie Flor. Panc. statt der zu alterierenden Pause 2 Pausen schreiben. Dasselbe gilt für S. 281 oben, wo statt der einen Pause, wie in Laur. an der zitierten Stelle, in Reina 3 Pausen tatsächlich stehen. Hätte Wolf die in dieser Beziehung mannigfach variierenden und sich dadurch sehr gut untereinander erklärenden Handschriften in größerem Umfang herangezogen, würden seine Darlegungen oft klarer geworden sein. — S. 280 sagt er, daß Bartolino's *Per figura* als Beispiel für die *senaria imperfecta* dienen soll; das ganze steht aber in der Tat in der *senaria perfecta*. — S. 281 ist zum Beispiel aus Giovanni zu erwähnen, daß Flor. Panc. an Stelle der besprochenen 1 *semibrevis* deren 2 hat (h a). — S. 283 heißt es, bei Giovanni in Flor. Panc. fänden sich 3 nach unten statt seitlich kaudierte *semibreves* in der *duodenaria*, was möglicherweise verschrieben wäre; indessen ist das nicht verschrieben, sondern durchaus eine Schreibereigentümlichkeit dieser Handschrift. — S. 306 ist zu der Donato-Stelle (das 1. Textwort muß Et heißen) zu bemerken, daß Par. it. diese Figur rhythmisch abweichend schreibt und die ganze zitierte Stelle in Laur. auf Rasur steht, Wolf's Behauptung. Donato schriebe so, also zu beanstanden ist. — ib. Die aus Par. it. zitierte textlose Stelle, die aus Paolo's *Tra verdi fronti* stammt, ist bei dem zweiten Vorkommen

dieser Komposition f. 36 v ebenfalls umgeschrieben. — Auch S. 307 die 2. Paolostelle (*Amor*) steht in der Handschrift auf Rasur. — S. 308 in *O me* von Ser Feo (nicht Francesco) ist die propr. opp. der Ligatur zu streichen. — S. 310 die Ligatur-Cauda bei Paolo steht in der Handschrift ebenfalls auf Rasur. — S. 312 lies *Amor dappoi che*. — S. 313, Z. 10 lies *Donna benche*. — S. 314 ist das Gherardello-Beispiel als irrig zu streichen; der Punkt ist nicht punctus augmentationis, sondern nur divisionis und die letzte minima ist altera. — S. 316. Auch bei der Synkopenstelle aus Lorenzo wäre zu erwähnen gewesen, daß in dem zitierten Codex Par. it. dort Rasur ist und Flor. Panc. und Laur. in der Schreibung abweichen. — S. 320. Statt des Punktes hinter der semibrevis im 1. Tenor hat die Handschrift eine pausa semibrevis; der Punkt wäre auch an sich unmöglich. — S. 325. Im 1. Beispiel ist meiner Ansicht nach auch der 1. und 3. Punkt notwendig, um die Alteration der folgenden minima zu vermeiden. — S. 326, Z. 5. Die Handschrift hat als 3. Note semibrevis mit ausradierter cauda, nicht minima, wie Wolf angibt; Übertragung und Erläuterung ist falsch. — S. 343 ff ist statt *Le beaute*, das Wolf mit ! versieht, *Beaute* zu lesen. Modena schreibt *Bebeaute*, wiederholt also, wie es oft geschieht, nach dem Anfangsmelisma die erste Silbe noch einmal; Reina hat die Lesart ganz korrekt. S. 344 ist das Beispiel daraus an dieser Stelle zu streichen, da die schwarzen Noten temp. imperf. procl. maior und die roten temp. perf. procl. minor subprocl. minor bedeuten, nicht umgekehrt.

Das Wesentliche der einzelnen Deduktionen Wolf's wird aber durch diese Zusätze und Verbesserungen nicht tangiert; besonders sei auch der sorgfältige Druck und die Zuverlässigkeit der Zitate anerkannt, durch die das Nachprüfen sehr erleichtert ist. Der auf diesem Gebiet weniger bewanderte Leser wird aus den Wolf'schen Ausführungen und dem Anblick der Originalnotationen freilich den Eindruck gewinnen, als sei die Übertragung dieser Werke eine überaus komplizierte und schwierige Sache. S. 150 ff gibt Wolf sogar nicht weniger als 34 Regeln als »Anleitung, die Mensur ohne besondere Taktzeichen zu erkennen«. Praktischer wird es freilich sein, ehe man sich der Prüfung eines Stücks nach diesen Regeln unterzieht, es erst einmal mit der unbefangenen Auffassung seines musikalischen Sinnes zu versuchen, also sich zu bemühen, den zugrunde liegenden Rhythmus nicht aus einzelnen Notationsspezialitäten zu erkennen, sondern aus der Melodiebildung, dem Zusammenhang des Ganzen, also den musikalischen Qualitäten des Werkes.

Ein sehr wichtiges praktisches Mittel dazu verschweigt Wolf freilich überall, nämlich die Gewohnheit der ganzen Zeit, rhythmisch zusammengehörige Noten auch zusammenhängend zu schreiben; und es ist ein schwerer Fehler von Wolf's Beispielen in der Originalnotation, daß das außer bei einigen Motetten im Anfang nirgends geschieht. Es gibt nichts Übersichtlicheres als z. B. die koloraturreichen italienischen Madrigale in der alten Schreibung und nichts unübersichtlicheres als deren Wiedergabe bei Wolf. Während man bei Wolf namentlich im Duodenarrhythmus wegen der Unübersichtlichkeit die Noten abzählen muß, ein Verfahren, das Wolf allerdings S. 284 auch direkt empfiehlt, zeigen die Handschriften durch ihre Zusammenfassung mehrerer kleinster Noten zu rhythmischen Gruppen und die dadurch evidente Gruppierung der einzelnen Taktteile meist die rhythmische Gliederung der Koloraturen schon auf den ersten Blick. Die Theoretiker sprechen allerdings nirgends davon.

## II.

Ich komme nun zur Behandlung der 2. Aufgabe, die sich Wolf stellte, zur »Kunde der handschriftlichen Quellen gemessener Musik des Mittelalters«.

(S. VII), d. h. von etwa 1300 an, wie einschränkend zu bemerken ist. Wolf verfolgt dabei bei Beschreibung der einzelnen Handschriften verschiedene Prinzipien. Beim *Roman de Fauvel* druckt er den alten gleichzeitigen Index mit einigen ergänzenden Zusätzen ab, der die Stücke nach Stimmenzahl und Gattungen ordnet und innerhalb jedes Abschnitts die Reihenfolge der Handschrift beibehält. Für Machault legt Wolf die Reihenfolge in Codex 22545 und 46 zugrunde, worin die Werke, abgesehen vom *Remede de fortune*, nach Gattungen, aber nicht nach Stimmenzahl geordnet sind, und beschreibt die anderen Machault-Handschriften kürzer im Anschluß an diese.

Die (ungeordnete) Reihenfolge der Werke, wie sie in den Handschriften vorliegt, behält er dann weiter für eine Anzahl Codices, meist kleinere und spätere, bei, wie S. 188 Prag Un.-Bibl. XI E 9, S. 190 und 193 München mus. 3224 und 3192, S. 192 Rom urb. 1411, S. 199 ff Bologna Un.-Bibl. 2216, von dem er ein vollständiges musikalisches Anfangsverzeichnis gibt, S. 210 Bern A 421, S. 211 einen Teil von Paris n. a. fr. 4379, S. 365 ff einige englische Handschriften nach Stainer und S. 386 die verbrannte Straßburger Handschrift: die kleineren Fragmente übergehe ich hier. Den Inhalt der sieben großen Handschriften der Zeit zwischen Machault und Dufay aber, Chantilly, Reina, Flor. Panc. 26, Par. it. 568, Lond. add. 29987, Laur. pal. 87 und Modena l. 568, gibt Wolf nach den alphabetischen Anfängen der Texte geordnet.

So dankenswert natürlich die umfangreiche Publikation dieser Inhaltsverzeichnisse an sich ist, so sehr muß ich doch bedauern, daß sich Wolf gerade für diese Art der Umordnung des Inhalts entschied. Meines Erachtens wäre es besser gewesen, entweder die alte Reihenfolge beizubehalten, da sie fast überall von großer Bedeutung ist, wie ich bereits an verschiedenen Stellen meines Aufsatzes über die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts ausführte (besonders S. 52 ff), oder was freilich größeres Eindringen in die Werke selbst voraussetzt, nach bestimmten wissenschaftlichen Prinzipien eine Neuordnung vorzunehmen, die weitaus die beste Übersicht über die erhaltenen Schöpfungen dieser Zeit und ihr Vorkommen in den einzelnen Handschriften gegeben hätte. Ein kurzes alphabetisches General-Register der Anfänge, in das auch die übrigen Handschriften aufzunehmen sind, ist freilich nentbehrlich für jeden, der diese Zeit studiert; doch dafür bieten auch die sieben alphabetischen Verzeichnisse bei Wolf keinen vollgültigen Ersatz.

Über die Reihenfolge in den alten Handschriften erwähne ich nur kurz: Chantilly enthält die Motetten gesondert. Reina zerfällt zunächst in drei große Teile, das italienische, das alte französische Korpus und den Nachtrag aus der Dufay-Zeit, drei Kunstepochen, die in Wolf's Alphabet natürlich bunt durch einander gewürfelt werden. Die italienischen Werke sind in den Handschriften entweder nach Gattungen (Flor. Panc. und Paris it. im alten Bestand) oder nach Komponisten geordnet, so wenigstens teilweise in Reina, in dem jüngeren Bestandteil von Paris it. und ganz durchgeführt im Squarcialupi-Codex, dessen Beschreibung bei Wolf fast elf Seiten einnimmt, auf denen in Wolf's Anordnung Francesco's Name ca. 150 mal erwähnt werden muß.

Wolf gibt von jedem Werk Textanfang, Stimmenzahl, den Komponisten, Seitenzahl der Handschrift, anderweitiges Vorkommen, eventuell Textdichter und Textdruck an. Die Angabe der Gattung, der das Werk angehört, fehlt dagegen meist; sie ist nur gelegentlich angegeben und dann nicht immer richtig, ebenso wie die einzelnen Stimmbezeichnungen, die Wolf verwendet,

sehr oft falsch sind. Die Haupttextstimme in der Motette, die Wolf z. B. im Index des 2. Bandes ständig Kontratenor und bei *Inviolata* Triplum nennt, heißt Motetus; Triplum heißt in der Motette die obere Textstimme und Kontratenor eine eventuell vorhandene 4. textlos begleitende Unterstimme. S. 47, Z. 17 lies Tenor statt Motetus. Umgekehrt gibt es bei Balladen und Rondeaux wieder keine Motetus-Stimme, wie Wolf I 168 irrig die Textstimme eines Rondeaux benennt. Ferner sind mehrtextige Kompositionen nicht immer Motetten, wie Wolf bei Beschreibung von Chantilly zu glauben scheint (näheres s. unten). In den Übertragungen vermißt man sehr häufig die Bezeichnung der einzelnen Unterstimmen als Tenor und Kontratenor, obwohl die guten Handschriften solche Bezeichnungen fast nie auslassen, da diese beiden Begleitstimmen auch in der Tat musikalisch verschiedenen Charakter haben. Dasselbe gilt für das Triplum, die über der Textstimme liegende Begleitstimme (vgl. Sammelb. 4, 36); leider ist von Wolf nicht unterschieden, ob ein 3stimmiger Satz sich aus Kantus, Tenor und Kontratenor oder aus Kantus, Tenor und Triplum zusammensetzt.

Ich bin in der Lage, bei fast allen Beschreibungen von Handschriften des 14. und bei einigen des 15. Jahrhunderts mehr oder weniger bedeutende Ungenauigkeiten konstatieren zu müssen. Die wichtigsten sollen, soweit es mein Material erlaubt, im folgenden in möglichster Kürze berichtigt werden, um weiterer Verschleppung der Fehler vorzubeugen.

1. *Roman de Fauvel* (Paris fr. 146), S. 40 ff. Da der abgedruckte alte Index im wesentlichen korrekt ist, ist dazu wenig zu bemerken. S. 42, Z. 14 lies *mesnie*. S. 43a. *A touz iours* steht im alten Index. Die Indexangabe f. 27 für *Falvella* ist unrichtig, lies 29 v. Wolf's Angaben über das Vorkommen von Stücken in älteren Handschriften S. 46 sind aber höchst dürftig. Wolf nennt zwei, die auch in Montpellier, fünf, die mit der Musik, und drei, die nur mit dem Text in Flor. Laur. 29, 1 vorkommen; davon seien *Mundus a mundicia* und *Ad solitum vomitum* in Florenz Tenormelodien, in Fauvel Oberstimmen 2st. Sätze. Für das zweite ist die Bemerkung unrichtig; *Ad solitum* ist eine alte Motette zum Tenor *Reg*, die oft vorkommt (Madr. Tol. 930, Flor. f. 394' 3st., Wolfenb. Helmst. 1099, f. 128' 3st. und f. 155' 2st.), deren Quelle 2st. Melisma *Reg* Flor. f. 167 Z. 11 erhalten ist; der in Fauvel unbezeichnete Tenor ist der alte Tenor *Reg*, die Oberstimme die alte Motetusstimme, am Schluß mit einem Fauvelzusatz verlängert. *Mundus* ist in Florenz 3st. Conductus, die Unterstimme 1st. auch Paris lat. 8433, f. 46 erhalten; die Lesart London Eg. 274 ist mir nicht bekannt; die alte Unterstimme ist hier in der Tat die Oberstimme, und ihr ist ein unbezeichneter Tenor untergelegt (vgl. Bd. II und III Nr. 3). Sie gehört damit zu einer nur im Fauvel vertretenen Kompositionsgattung, die ein Mittelding zwischen Konduktus und Motette bildet, ebenso wie *Quare fremuerunt* (Wolf II und III Nr. 4), das auch in Flor. 3st. Konduktus ist, hier aber ohne musikalische Beziehungen zu Florenz neu komponiert erscheint. Dagegen ist *Veritas arpie* mit Tenor *Johanne* eine alte Motette *Cecitas arpie* (Wolfenb. 1099, f. 191'), das erste Wort ist im Fauvel offenbar verderbt. Ferner sind in Florenz weit mehr hier aufgenommene Werke enthalten: *O varium fortune* = Flor. f. 351', *Clarus pungens* 358, *In precio* 227, *Christus assistens* 435', *Quo me vertam* 426', *Omni pene* 353, *Nulli beneficium* 334, *Rex et sacerdos* 435', *Vehemens indignatio* 433, *Et exaltavi* 395, *Veritas equitas* 440'; das berühmte *Inter membra* von Greve steht mit der Musik auch Egerton und

Par. 1. 15139. Das anderweitige Vorkommen in anderen Handschriften Wolfenb. Helmst. 628 und 1099, Madr., (Oxf. Add. A. 44 nnd Rawl. C 510) n. a. übergehe ich hier. Von alten Texten, die im Fanvel mit neuer Musik erscheinen, erwähne ich zn den von Wolf genannten noch *Quomodo cantabimus* (Text in Flor. f. 425' nnd fragm. in Wolfenb. 628 f. 185) und *Celi domina* (Text auch Bamb. Ed. IV 6 f. 3). — Was die beiden Montpellier-Motetten angeht, so kommt *O nacio nephandi* auch Bamberg f. 49' vor. Die Musik von *In mari miserie* hat eine sehr wechselreiche Geschichte; der unbezeichnete Tenor ist *Manere*, die Textstimme die Oberstimme des 3st. Melismas St. Victor Nr. 2 (Paris lat. 15139, f. 288) nnd der daraus entstandenen 3st. französischen Motette *De la rille* und *A la rille*, die Wolfenb. f. 212, Roi (Paris frç. 844) f. 207 nnd Noailles (ib. 12615) f. 186' vorkommt, welch letztere in Montpellier fasc. IV in eine 3st. lateinische Motette umgedichtet ist, wie solche Wechselbeziehungen zwischen lateinischen nnd französischen Motetten in der älteren Motettenzeit überaus häufig sind.

Die neuere Literatur über den *Roman de Fauvel* scheint Wolf unbekannt, so der wichtige Ansatz von G. Paris in der *Hist. litt.* 32, 108 ff (1898'), nach dem die z. T. veralteten Angaben von Wolf zn verbessern sind, und die Textausgabe von Pey, *Jabrb. für rom. nnd engl. Litt.* 7, 316 ff. An Textbandschriften zählt G. Paris zwölf statt der sechs bei Wolf S. 45 auf; ferner vgl. Gröber Grundriss II, 1, 902 und über den sonstigen auch von Wolf erwähnten Inhalt der Handschrift f. frç. 146 Gröber II, 1, 764 und 831. Auch die moderne Literatur über Philipp von Vitry scheint Wolf unbekannt geblieben zu sein, cf. Gröber 831 und 745 und besonders A. Piaget, *Romania* 27, 55 ff; die Angaben Wolf's S. 63 und 64 Anm. 1 sind nur z. T. zutreffend.

S. 44 wäre in dem Register der Lieder Lescurel's zu erwähnen, daß die Mittelstimme des einzigen 3st. an erster Stelle stehenden Rondeaux *A vous douce* als 1st. Rondeau an dritter Stelle noch einmal wiederkehrt.

2. Guillaume de Machault S. 153 ff. Zur Literatur weiter zu erwähnen ist Gröber 1042 und die Angabe des *Voir dit* von P. Paris 1875. S. 156 zählt Wolf sechs Musik- und vier weitere Texthandschriften auf; zu letzteren ist Paris *Bibl. de l'Arsenal* 5203 nnd die für die Musikgeschichte wichtige Handschrift Paris n. a. frç. 6221 zu erwähnen; zn ersteren kommt Bern 218 von 1371 hinzu, die im *Remede de fortune* Musik zu den beiden Balladen enthält.<sup>1)</sup> Wolf beschreibt zuerst die La Vallière-Handschrift 22545 und 46 ausführlich, auch den nichtmusikalischen Inhalt. Er erwäbnt dabei einige für die Instrumentalmusik wichtige Verse aus dem *Dit de la harpe* und *Remede de fortune*, neben denen aber noch manche andere Stellen dafür anzuführen sind. Bei den sieben musikalischen Einlagen im *Remede de fortune* ist nur bei der dritten die Gattung angegeben (*Chanson royal*); bei den anderen ist zu ergänzen: lay, complainte, zwei Balladen von verschiedenem musikalischen Bau, Virelai und Rondeau. Die Complainte ist 1st., nicht 2st.; was Wolf für die zweite Stimme hält, ist nnn der zweite Teil der ersten Strophe. Wolf zählt dann die lays auf, wenigstens soweit sie Musik haben; danach die Motetten: der Zusatz Rondel zn Nr. 20 bezieht sich natürlich nur auf

<sup>1)</sup> Die Berner Handschrift konnte ich dank der Liebenswürdigkeit von Herrn Dr. Höpfner, der sie auf der Straßburger Bibliothek bearbeitete, ebendort benutzen; auch an dieser Stelle danke ich ihm dafür bestens.

den Tenor, nicht etwa auf die Oberstimme oder das Ganze. Bei der Messe sind die mittleren Teile des Gloria und Credo als besondere Stücke zu streichen. Bei den Balladen fehlt die Unterscheidung, ob die 3st. als dritte Stimme Triplum oder Kontratenor haben; ferner die Angabe, daß die je drei 1st. Nr. 9—11 und 32—34 zusammengehören; letztere bilden eine 3st. Triplballade mit gleichem Refrain; in 9—11 wiederholt sich die gleiche Musik zu drei analog gebanten refrainingleichen Balladen; Nr. 37 und 38 sind nicht je 2st., sondern bilden eine 4st. Doppelballade *Ne quier* und *Quant Theseus*; ganz irrig heißt es daher für 1584, daß dort *Ne quier* 3st. und *Quant* 1st. wäre! Den Schluß bilden die Rondeaux, Virelais, unter denen sich aber auch zwei von Wolf nicht als solche bezeichnete Balladen Nr. 13 und 14 und mehrere von Wolf nicht erwäbute unkomponierte befinden, und der 3st. Hoquetus *David*. Die übrigen Handschriften beschreibt dann Wolf kürzer und z. T. nur flüchtig. Zunächst f. fr. 1584; ich gebe nur die Berichtigungen: statt 29 lies 23; die Folge ist hier 41, 39, 42, 23. Rondeau 8 enthält die Handschrift zweimal, aber nicht 3st., wie Wolf ausdrücklich angibt, sondern einmal 4st., einmal 2st.; auch Nr. 9 ist 4-, nicht 3st. Virelai 30 bis 32, die Wolf vermißt, sind vorhanden, die Reihenfolge ist 28, 30, 29, 31, 32. — f. fr. 1585 enthält nach den Motetten auch die Messe; die von Wolf angezeigte Lücke am Schluß erklärt sich aus dem Fehlen eines Doppelblattes der letzten Lage, das den jetzigen Seiten 329 und 331 folgte; das erste Blatt enthielt die Fortsetzung der mehrstimmigen Virelais, das zweite die Fortsetzung des Hoquetus; nicht der ganze erste lay fehlt, sondern nur sein Anfang. — f. fr. 1586. Freien Triplumraum konstatierte ich bei 3., 5., 7., 14. und 15., bei 13. freien Raum für den Kontratenor. Die Angaben über den Schluß der lays sind falsch; die Handschrift enthält den lay mortel ganz, dann die 3st. Ballade 21, den lay *Qui bien* und den lay *de l'ymage*. Die dann erwähnten drei 1st. Texte sind Phantasie; es sind nur die Anfänge der zweiten Strophen der vorübergehenden Balladen, die, um Platz zu sparen, bereits dem textlosen Tenor untergelegt sind. In Ballade 24 fehlt auch das Triplum; Virelai 26 ist 1st. — Den Inhalt f. fr. 9221 gibt Wolf nur in großen Zügen an. Die angeblich neue Motette ist mit der vermißten Nr. 20 identisch; sie eröffnet hier die Reihe der Motetten, weil sie die kürzeste ist und auf der ersten Rektoseite Platz hat, während die anderen meist Raum auf Verso- und Rektoseite beanspruchen. Da sie aber in dieser sehr großen Handschrift diesen Raum wiederum nicht ganz füllen, ist das Freibleibende mit den kurzen Rondeaux angefüllt; daher hier die Vermischung von Motetten und Rondeaux. — Im Nachweis Machault'scher Kompositionen in anderen Handschriften vermiße ich Motette 8 in Cambrai, *De fortune* in Chantilly und *Se vous n'estes* in Florenz und Modena. *Amour me fait* in Reina und Modena ist dagegen zu streichen, da es anderen Text und Musik hat. — Unter den früheren Herausgebern Machault'scher Musik ist der Name von Bottée de Tonlmon nicht zu vergessen; auch die Ausgabe des *Voir dit* enthält eine Probe Machault'scher Musik in Faksimile und freilich ganz verfehlter Übertragung.

3. Codex Chantilly 1047. S. 328 ff. Soweit Wolf sich auf die zitierte eingehende Beschreibung von Delisle stützen kann, sind die Angaben im wesentlichen richtig; das von Wolf zugesetzte ist dagegen so verwirrt, daß die doppeltextigen Stücke hier sämtlich nenaufgeführt werden müssen.



- f. 13'. Anonym, 3st. Doppel-Virelai *Un orible* und *Adieu*.  
 f. 17'. Vaillant, 3st. Tripel-Rondeau *Tres doux*, *Ma madame* (sic) und *Cent mille*.  
 f. 19. Grimace, 3st. Doppel-Ballade *Se Zephirus* und *Se Jupiter* (= Par. it. f. 43).  
 f. 25'. Guido, 3st. Doppel-Rondeau *Robin muse* und *Je ne say*.  
 f. 26'. Vaillant, 3st. Doppel-Rondeau *Dame doucement* und *Doulz amis* von 1369.  
 f. 44'. J. Senleches, 3st. Doppel-Ballade *Je m'emerceil* und *J'ay plusieurs fois*.  
 f. 52. Andrien, 4st. Doppel-Ballade *Armes amours* und *O flower* auf Machault's Tod, Text von Eustache Deschamps (Oeuvres I 243).  
 f. 54. Machault, 4st. Doppel-Ballade *Quant Theseus* und *Ne quier* aus dem *Voir dit*, auch in den Machault-Handschriften usw. erhalten.  
 f. 54'. Borlet, 4st. Virelai *He tres doux* mit Tenor *Roussignoulet* (vielleicht in Straßburg verloren, der Tenor auch Reina f. 53).  
 f. 55. Pykyni, 4st. Virelai mit 2 Textstimmen *Plaisance*, *or tost aux* (= Reina f. 62').  
 f. 55'. Grimace, 4st. Virelai mit 2 Textstimmen *Alarme* und gelegentlichem *Alarme* und *Tru tru* in den Begleitstimmen (= Reina f. 69 3st.).  
 f. 56'. G. Reyneau, 3st. Rondeau mit 3 Textstimmen *Va ten mon cuer*.  
 f. 60'–72'. 13 Motetten (T. bedeutet Tenor).  
 1. f. 60' 61. 4st. *Apta caro* und *Flos virginum*. T. *Alma redemptoris* (= Modena 17' 18; lobend erwähnt von Phil. von Caserta C. S. III 118).  
 2. f. 61' 62. 4st. *Yda Capillorum* und *Porcio nature*. T. *Ante thorum trinitatis*, wahrscheinlich von Eg. de Pusieux, da jedenfalls mit dessen Motette Straßburg f. 75 identisch (irriger Anfang im Index dort *Do* statt *Yda*; zitiert vom An. V. C. S. III 391 und 397).  
 3. f. 62' 63. 4st. *Degentis vita* und *Cum vix ardidici*. T. *Vera pudicieia*.  
 4. f. 63' 64. 4st. *Pietagore per* und *O terra sancta*. T. *Rosa vernans caritatis*.  
 5. f. 64' 65. 4st. *Alpha vibrans* und *Cetus venit*. T. *Amicum querit* mit Kanon.  
 6. f. 65' 66. 4st. *Rex Karole* und *Leticie poeis*. Solus. Tenor. (Auf Karl V. 1364–80; erwähnt An. V C. S. III 396 ff und tadelnd von Phil. v. Cas. ib. 118), wahrscheinlich von Phil. Royllart, da jedenfalls identisch mit Straßburg f. 7'.  
 7. f. 66' 67. 4st. *L'ardure qu'endure* und *Tres dous espoir*. T. *Ego rogari* usw.  
 8. f. 67' 68. 4st. *Alma polis* und *Axe poli*. T. unbezeichnet mit Kanon.  
 9. f. 68' 69. 4st. *Inter densas* und *Imbribus*. T. Solus und zugesetzt: *Admirabile* usw., der laut Kanon *ocies dicitur*, in 8mal verschiedener Rhythmisierung der Melodie, eines der instruktivsten Notationsbeispiele der ganzen Zeit, das sich Wolf leider entgehen ließ.  
 10. f. 69' 70. 3st. *Multipliciter* und *Favore habundare*. T. *Leticat*.  
 11. f. 70' 71. 3st. *Sub Arturo* und *Fons citharizantium*. T. unbezeichnet (= Bol. 37, 225', wo T. *In omnem* usw. und *Alanus* als Komponist genannt ist). Den T. fand ich zitiert in der Theoretiker-Handschrift Flor. Laur. Red. 71, f. 24. Textdruck Conssemaker, *les harm.* S. 12 und Delisle, *Bibl. de l'Ecole des Chartes* (sic, 62, 716 ff).  
 12. f. 71' 72. 3st. *Tant a subtile* und *Bien pert*. T. *Cuius pulcritudinem* usw.  
 13. f. 72'. 3st. *Dardant desir* und *Se fus d'amer*. T. *Nigra est, set formosa*. in dem alle Noten rot und Pausen schwarz geschrieben sind.

Sonstige zu verbessernde Angaben: In *En la saison* ist der Tenor als von J. Cuneliet bezeichnet; *Cis oliviers* und *Et pour ce* sind nur Textfortsetzungen, die aus Raumangel unter den textlosen Unterstimmen stehen, und zu streichen; ebenso in Bd. II und III in Nr. 65 die irrig dem Tenor und Kontratenor untergelegten Texte. — *En attendant esperance* ist 3st. — Statt *En attendant d'amer* liest Modena *d' avoir*. — *Espoir* ist nach der Handschrift von Phil. von Caserta. — *La harpe* ist 2st. — In *Laus detur*

ist das Triplum von *Fabri*. — *Prophilius*: das? bei *Suzay* ist zu streichen. — *Se vos me* ist anonym. — Beide *Tres gentil* sind 3st. und identisch. — *Belle bonne* und *Tout par* von B. Cordier stammen aus späterer Zeit<sup>1)</sup>. — Die als wahrscheinlich oder möglicherweise identisch mit anderweitig vorkommenden Kompositionen bezeichneten sind dies in der Tat außer *Passerose*, das nicht mit der nur textlich ebenso anfangenden Kompositionen in Paris it. und Reina, und *Puisque*, das nicht mit M. de Perusio's *Puisque* nsw. identisch ist. Anm. 13, S. 332 bezieht sich auf *Medee*, das übrigens noch in Codex Oxford vorkommt. Die Anszählung der Parallelen ist keineswegs vollständig; ihre Ergänzung würde aber hier zu weit führen. Ich erwähne nur, daß das 3st. Virelai von Vaillant: *Par maintes foys* sich 2st. ohne Kontratenor in Wolkenstein's Werken findet, im Tenor mit dem alten bei Wolkenstein verderhten Anfang bezeichnet, im Kantus mit deutschem Text: *Der may mit lieber zal* (abgedruckt Angabe Koller Nr. 87 und Wolf Bd. II und III Nr. 76; da die Wolkenstein'sche Überlieferung bekanntlich sehr schlecht ist, ist zur Herstellung des Textes die gute Fassung in Chantilly zu benutzen; viele von Wolf's Emendationsvorschlägen erweisen sich dabei als verfehlt<sup>2)</sup>).

4) his 8) die italienischen Handschriften, für die ich aus äußeren Gründen hier die an sich nicht gute Folge bei Wolf beibehalte.

4. Lanr. pal. 87. S. 233 ff. Das Register ist hier sorgfältig gemacht; ich vermisste nur die 2st. Ballade von Bartolino: *Per subito comando* f. 103'; dagegen ist *Amor vol* zu streichen, da es nur 2. Teil von *Non per chi* ist. Lies 3st. statt 2st. bei *Cacciando per*<sup>3)</sup>, *Così pensavo* (3st. mit 2st. Ritornell), *Dal traditor*, *Dapoi che 'l sole*, *Faccia chi dee*, Niccolo's *La fiera testa* und dem zweiten kanonischen *Uscelletto*. Für die Nachweise der Textdichter und Textdrucke benutzt Wolf Trucchi *Poesie II*, Cappelli *Poesie* 1868, das *Paradiso degli Alberti* und drei Schriften von Carducci; damit ist die Literatur aber nicht erschöpft, abgesehen davon, daß Wolf die in den zitierten Werken gedruckten Texte bei weitem nicht vollständig angingt. Alle Ergänzungen, die mir bekannt sind, hier aufzuführen, würde zu weitläufig sein; ich beschränke mich auf folgendes: Von Dichternamen fehlen Petrarca für *Non al suo amante*, Boccaccio für *Non so quale*, Sacchetti für *Altri n'ara*, Soldanieri für *L'aquila bella*, Niccolo für sein *Tal mi fa guerra*, Malatesta für *El gran disio* und *I fu già bianco*, Cino Rinuccini für *Cogli occhi* und der Bolognese Matteo Griffoni für *Chi tempo a*; Cavalcanti für *O cieco mondo* ist dagegen nach den zitierten Ausführungen Carducci's wahrscheinlich zu streichen. Was die Angabe der Textdrucke angeht, so vermisste ich außer den eben zitierten aus Cappelli *Poesie* 1868 weitere 17, ferner *De sospirar* (Trucchi II 50, Card. cant. 132), *Donna l'animo* (Card. ih. 119), *Di novo* und *Quel sole che nutrica* (Card. opp. 8, 380). In allerdings

1) *Tout par* ist in dem eben erschienenen Werk von P. Aubry, *Les plus anciens monuments de la musique française*, 1905, pl. XXII phototypiert; die Übertragung ebendort S. 21 f. ist bis auf die verfehlt Textunterlage und Takt 23—26 korrekt.

2) Wie diese Musik also nicht von Wolkenstein stammt, so gehört ihm auch das 3st. *Ave mater o Maria*, Ausgabe Koller Nr. 116 nicht an, da ich es in der Handschrift Venedig it. 9, 145 f. 28' mit älterem (besserem) Kontratenor als offenbar italienische Komposition nachweisen kann; auch hier stammt nur die deutsche Übersetzung *Ave muer küniginne* und höchstens der neue Kontratenor von ihm.

3) Leider ist bei dem Mangel an Numerierung der Anfänge das Zitieren derselben etwas umständlich.

schwerer zugänglichen Nozze-Publikationen finden sich bei Cappelli 1871 21 Texte, von denen zwei Carducci wieder abdruckt, Ferrato 1872 drei Texte, Donati 1887, T. Ricci 1887 sechs Texte und Filippini 1893 acht Texte, davon fünf neu; ferner hätte Frati, den Wolf bei Padua nennt, auch hier erwähnt werden sollen. Von Sacchetti-Angaben sind wenigstens die Angabe der Novellen von Umberto 1724 und die *Rime* 1853 zu nennen; die von Wolf oft zitierte Sacchetti-Handschrift Flor. Naz. Pal. 205 ist nur moderne Kopie des 18. Jahrhunderts von Ashb. 574 und daher zu streichen. Zum Schluß einige verbesserte Lesarten: S. 234 *Aquil' altera*, 235 *Chiamo non m'è risposto*, 236 *De volgi, Donna s'amor m'invita*, 237 *El no me zovane, Fugit' è già nibacco, Già furon le dolcezze*, 239 *L'invido per lo ben che, Movit'a*, 241 *Or è tal*, 243 *Si forte vola la, Tanto di mio cor doglio, Tutta soletta si già*.

5) Flor. Naz. Panc. 26, S. 244 ff. Hier sind die Fehler bereits wieder zahlreicher<sup>1)</sup>. Wolf übersieht die gute ausführliche Beschreibung von Bartoli im Katalog der *Codici Panciatichiani* (*Indici e Cataloghi* VII, 1, 44—54). Die andere Bezeichnung der Handschrift ist 14 III 27; der alte Index fehlt nur von A bis E. Bei den Nachträgen sind deutlich vier Stadien zu unterscheiden, worüber aber Details zu geben hier zu weit führte. Wolf bezeichnet eine Reihe der nachgetragenen Stücke mit einem Stern, aber bei weitem nicht alle; der Stern fehlt u. a. bei mehreren französischen und *O lieta stella*. — Der textlose 4st. Satz ist *Plusieurs gens* von Solage (in Chant. mit Text). — Autornamen des Kodex fehlen: Ser Feo zu *Gia molte* und Jo. Cesar zum spät nachgetragenen *Bonte*; sie sind dagegen zu streichen für *De sotto, Jo son und Segughi* und einzuklammern, da sie in dieser Handschrift fehlen, für alle Stücke von Machault, *Donna l'animo, Or è tal* und *Tutta soletta*. Der späte Nachtrag *Invidia* ist von Dufay (bezeichnet in Oxford). — Von Werken fehlen bei Wolf von Giovanni 2st. *Agnel* f. 48' und *Appress' un* f. 50', von Jacopo 2st. *Lo lume* f. 67', von Ghirardello 2st. *Con levrieri* f. 84', von Francesco 3st. *Contemplar* f. 82 und *Partesi* f. 28, die alle auch in Laur. stehen, und ein nachgetragenes 3st. textloses Stück von Marco f. 16, von dem auch das mit *do* bezeichnete *O lieta stella* zu sein scheint. Bei *Tosto* fehlt die Angabe, daß es auch in Laur. steht; dementsprechend ändern sich die Zahlen S. 250. — Die Angaben der Stimmzahl sind leider oft falsch, besonders bei Werken, die hier eine von Laur. abweichende Stimmzahl haben. Lies 2st. statt 3st.: *De non fugir, Donna 'l tuo* und *Per un verde*; 3st. statt 2st. *A lle' s'andra, Così pensoso, Gentil aspetto, In verde prato, Le firmament, Per sparverare*, Jacopo's *Si come* und das zweite *Uscelletto*; 3st. statt 4st. *Longtemps, O lieta* und *Simple* bei Wolf unbezeichnet sind 3st. — Eine Anzahl Lesarten ist nach Bartoli zu verbessern; ich erwähne nur *Sia maledetta*. — In der Übersicht S. 250 fehlt der Unterschied zwischen Trecentowerken und Nachträgen, die ja bis Dufay reichen; Piero ist daher von dem späten Ant. de' Civitate zu trennen und als neuer Italiener der späte Marco<sup>2)</sup> zuzufügen.

1) Herr Dr. Wolf teilt mir mit, daß er über diese Handschrift einen Nachtrag zu veröffentlichten beabsichtigt; ich glaube trotzdem die folgenden Zusätze und Berichtigungen nicht unterdrücken zu brauchen.

2) Ich erwähne nebenbei, daß dieser Quattrocento-Komponist bisher unbekannt ist. In Florentiner Handschriften des 15. Jahrhunderts begegnet ein Marcio Fiorentino (Naz. Magl. 19, 117, f. 17') mit einer Komposition *Donne per electione*, die anonym

6. Paris it. 568. S. 250 ff. Als Gesamtzahl der Kompositionen gibt Wolf S. 251 208 und S. 258 213 an; in Wirklichkeit sind es 199; entsprechend irrtümlich sind die anderen Zahlen. Die Angaben über die Folge der Entstehung des Kodex und die Schreiberhände sind dürftig. Wolf erwähnt nicht einmal, daß eine alte Umpaginierung vorgenommen wurde, um eine Anzahl von Werken Paolo's einzuschließen (vgl. meine Beschreibung der Handschrift, Sammelh. 4, 55). — Viele sonst bezeichneten Stücke sind in dieser Handschrift anonym, was bei Wolf aber nicht immer ersichtlich ist; außer den vier von Francesco, bei denen es Wolf bemerkt, ist das der Fall bei zwölf weiteren Werken Francesco's, bei *Imperiale* von Bartolino und *Dio mi guardi* von Niccolo. Umgekehrt ist Jacopo für *Posando* im Kodex angegeben und Giovanni für *Io son* und Gherardello für *Benedicamus* zu streichen; letzteres ist im Kodex anonym, im alten Index mit Paolo bezeichnet. — Irrig ist *Astio* als identisch mit Andrea's *Astio* und *Passerose de biaute* mit Trebor's *Passerose* in Chantilly angegeben, was in beiden Fällen nicht zutrifft; Trebor's Name ist für diese Handschrift überhaupt zu streichen. — *Oyme el core* ist hier anonym und identisch mit dem Werk Francesco's in Laur.; dagegen ist *O me al cor dolente* mit Ser Feo bezeichnet und die Angabe Francesco bei Wolf irrig, ebenso die vermutete Identität beider, für die nichts spricht. Ser Feo ist in die Komponistenliste S. 251 aufzunehmen. Gian Toscano kann aus stilistischen Gründen nicht wohl mit Giovanni identisch sein. — Von Werken sind bei Wolf *Appress' un* und *Per sparverare* zu streichen, da sie in der Handschrift nicht vorkommen. Es fehlt keines; dagegen sind, da die Anfänge im Kodex und im alten Index nicht immer orthographisch übereinstimmen, doppelt aufgenommen *Esperance* = *Speranza* und *Umbles regart* = *Un bel regart* und dreifach *Augeletto* = *Oselletto* = *Usselletto*, zweimal richtig 3st., einmal 2st. bezeichnet. — *Agnel*, *Contempler* und *Tosto* kommen alle drei auch in Laur. und Panc. vor. *Loyaute* und *Sans yoie* sind mit den Stücken in Chantilly identisch, was Wolf zweifelhaft läßt; ebenso ist *Se Zephirus* in Chantilly genau übereinstimmend 3st. mit zwei Texten, nicht 2st. — Betr. Stimmangaben lies 3st. statt 2st. *Benedicamus*, *Chere dame*, *De belle donne* und *Faceia*; 2st. statt 3st. *Amor c'al*, *El gran* und *La douce zere*. — Betr. Seitenzahlen lies *Non al 4'*, *Altro 118'* und *Ama 61* (hier bezieht sich die von Wolf nach dem Index angegebene Zahl 51 auf die alte Paginierung vor dem Einschub der Paolo-Lagen). — Betr. Lesarten erwähne ich: lies *Un* statt *Va pellegrin*; betr. der Texte, daß *Una fera* mit Frescobaldi's Madrigal nicht identisch ist, wenn auch Anfang und Ritornell gleich sind. — Besser zu streichen, jedenfalls nicht als besondere Kompositionen anzusehen und mitzuzählen sind *Or tost*, der 2. Teil von *Or sus*, und die Maßabschnitte *Gloria*, *Qui sedes*, *Qui tollis*, *Qui propter* und *Et in spiritum*. — Die zwei textlosen Stücke sind Paolo's *Tra verdi* (2st.) und *Passerose flour* (3st.).

7. Die Paduaner Fragmente S. 258 ff. Die Beschreibung ist ganz unzureichend. Eine Reihe von Seitenzahlen ist lesbar; mehreres wurde auf meine Veranlassung bei meinem Aufenthalt in Padua (November 1899) durch Herauslösen mehrerer Blätter wieder lesbar gemacht, wofür ich der Biblio-

Naz. Magl. 19, 141, f. 162 wiederkehrt, und ein Marcetus (Naz. Panc. 27, f. 3', 4st. *Aee Maria*). Eine Durcharbeitung des sehr ausbreiteten Quellenmaterials des 15. Jahrhunderts fehlt aber bekanntlich noch gänzlich.

thekverwaltung auch an dieser Stelle besonderen Dank sage. 1475 enthält sechs Blätter des Quinio f. 41—50 mit 16 z. T. ganzen, z. T. fragmentarischen Werken, deren Aufzählung hier zu weit führte; f. 50' enthält die 3st. Motette Jacopo's *Lux purpurata* und *Diligite*, darunter den von Wolf übersehenen Schluß des Kontratenor des 3st. *Sanctus* von Gratosius, dessen Hauptteil f. 51 in dem Fragment in 684 erhalten ist<sup>1)</sup>. 684 enthält nur je ein Blatt. Das *Et* von Gratosius ist 3st. *Qui pandis* ist ein Teil eines tropischen Glorias. *Gratosius* ist mit *Magnanissimus* zusammen eine 3st. Motette, die auch in Modena wiederkehrt. Der Text *Se questa dea* ist von von M. Griffoni. Statt *Et* von S. Omer und *Sanctus* von Engardns lies umgekehrt. Die liturgischen Fragmente sind erheblich umfangreicher, als man nach Wolf's Angaben vermuten könnte. — Das Fragment in 1115 stammt aus einer anderen verlorenen Handschrift; bei Wolf fehlt der Kontratenor *Aysi* und Johannes als Autor für *Aler*. — Über ein bisher unbekanntes Fragment einer dritten großen verlorenen Paduaner Handschrift s. unten.

8. Codex Reina. Paris n. acq. fr. 6771, S. 260 ff. Wolf gibt hier den Anteil der einzelnen Schreiberhände genauer an; ich untersuchte diese Frage ebenfalls an der Handschrift und kam zu folgenden Resultaten: Im älteren Teil sind vier Hände zu unterscheiden, I. f. 1—40', II. 43—52' außer 46', 47, III. 46', 47, 53—62' und die Nachträge 12', 13, 65', 66, Text 70, 72', 73, 77', 78, IV. 63—84'; 85 und 85' wage ich nicht zu entscheiden; f. 89—119 gehört erst der Dufay-Epoche an. Daß durch die alphabetische Umordnung eine Übersicht über den Inhalt gerade dieser Handschrift besonders erschwert ist, ist schon erwähnt. — Der Text der Handschrift ist oft so verderbt, daß die Anfänge nur unter Vorbehalt gegeben werden können; oft fehlen die Initialen in der Handschrift ganz. Ich lese abweichend von Wolf: *E dieus* (Wolf: O), *Fenir mia vita* (Tenir), *Je roy mon cuer* (Se), *Lo lume* (O), *Martucius* (O Martucius); *O ancoliti* scheint mir sehr zweifelhaft; lies ferner *Amor a lo to*, *Chi ama nela lengua* und *Narré*. Es fehlt bei Wolf 3st. *Dame qui fust* f. 56'. — Der Vergleich mit anderen Handschriften ist nur als oberflächlich zu bezeichnen, kann aber hier nicht komplettiert werden. Ich erwähne nur: Trebor und Gacian sind aus der Autorenliste zu streichen, da *Passerose* (identisch in Par. it.) und *Va t'en* nicht die Werke dieser Meister sind, ebenso ist *Amour me fait* (identisch in Modena) nicht von Machault. An Autornamen fehlt Jacopo für *Lo lume* und *Tanto* und Bartolino für *Miracolosa* und *Per subito*; Jacobelus S. 264 ist fett zu drucken und Johannes für *I son* zu streichen. Daß *Mais qu'el* auch in der Villingen Handschrift stand, ist schon erwähnt. — Von den mehrtextigen Stücken sind die einzelnen Texte bald aufgeführt, bald nicht. *Amis de ist* Tenor, *Certainement Triplum* der 3st. Tripel-Ballade *Dame vailans*; *Ne quier* und *Quant* ist, wie schon bei Machault erwähnt, dessen 4st. Doppel-Ballade. *Restoes* ist 3st. Doppel-Virelai mit Tenor. — Lies 3st. statt 2st. *Contre*, *Il vient* und das zweite *Oselletto*; 2st. statt 3st. der textlose Satz f. 85'; 3st. statt 1st. *En wij* (wn?) *flije* (Mach und 264 A. 4 sind zu streichen, da beides anscheinend nur Textfortsetzungen sind); 4st. statt 3st. *Plasanche*.

9. Codex Modena lat. 568. S. 335 ff. Doppelt statt einfach aufgeführt

<sup>1)</sup> Bei der Wiedergabe des *Sanctus* in Band II und III Nr. 62 fehlt also der Schluß des Kontratenor, obwohl er in Padua erhalten ist.

sind Zacharias' *Credo* und *Patrem*, *Dame gentil* nnd *Dame sentis* (lies *Dame xentil*) und *El nom xovane* nnd *Non mi giova* (lies *El no me xova ne*). — Nur zweiter Teil und nicht besondere Komposition ist *Oredea*, zweiter Teil von *El no*, und *Dame marri*, wofür Wolf irrig *Dame de merci* liest, zweiter Teil von *Se vous n'estes*. — Es fehlen 3st. *A qui fortune est* f. 20' anonym, mit dem *A qui fortune ne ce* von M. de Pernsio konfundiert ist, *Dame d'onour en qui* 3st. f. 41' von Ant. von Caserta, *En attendant d'avoir* 2st. f. 41 (identisch in Chant. von Galiot), *Et in terra* 3- bzw. 4st. f. 4' anonym, *Et in terra* von M. de Perusio 3st f. 50', *La grant beaute* 2st. f. 37 nnd *Tu me soleri* 1st. f. 45', beide anonym. — Bei mehrtextigen Kompositionen fehlen folgende zweite Texte: *Ay cenci* zu *Cacciando*, *Conlaudanda* zu *Laurea*, *Equum* zu *Furnis*, *Flos* zu *Apta*, *Magnanimus* zu *Gratiosus* und *Par vous* zu *Soyez*. — Ebenso sind die Motettentenores als solche nicht erkannt: *Agnus* ist kein 3st. Kanon, sondern nur Tenor des 3st. *Are sancta*, *Alma* nicht 2st., sondern Tenor der 4st. Motette *Apta* und *Flos* (identisch in Chantilly) und *Proba* Tenor des nach Answahl 3- oder 4st. *Laurea*. — Die Autorenbezeichnung ist zu streichen für *Amour me fait*, das, wie schon mehrfach erwähnt, nicht von Machault ist, für *El* f. 3', *Gratiosus*, *Hors sui* und *Laurea*, die im Kodex anonym sind. *Plus onques* ist hier richtig als anonym angegeben, aber Band II nnd III Nr. 69 irrig M. de Pernsio zgeteilt. *Puer* ist mit *Idem* bezeichnet, leider fehlt aber jetzt die Autorbezeichnung des vorangehenden Stücks. 336, A. 3 ist zu streichen, da auch Laur. für *Cacciando* Zacharias als Autor nennt. — *El no*, das zweimal als 3st. Werk von Bartolino angegeben ist, ist in Modena nicht 3st., sondern nur ein moderner Kontratenor zum Ersatz des alten, der aber durchaus nicht von Bartolino selbst zu sein braucht. — Betr. Stimmzahl ist außerdem zu berichtigen: *En attendant esperance* ist 3st., ebenso *Ore Pandulfum*, aber mit zwei Kontratenores zur Auswahl; *Puisque ie sui* nnd *Se pour* sind je 3st., nicht 2- und 4st.; *Se vous* f. 6' ist nur ein neuer Kontratenor, ähnlich *El no*. *Soyez* bildet mit *Par vous* ein 2st. Doppel-Rondeau. — *El* f. 3' ist tropisch (*Unigenite*); *El* f. 10' ist in der Handschrift als *Fuga* bezeichnet (Kanon der Oberstimmen). — Das Vorkommen der Werke in anderen Handschriften ist auch hier nur unvollständig angegeben. Auch Chantilly hätte, wie die anderen großen Handschriften, links bezeichnet werden müssen, und zwar für *Apta*, *De ma*, *De petit*, alle drei *En attendant*, *En remirant*, *Fuions*, *Je ne*, *Inclite*, *Par les* und *Sans vous*. In Reina stehen außer den bei Wolf angegebenen *Beaute*, dessen Anfang Wolf hier irrig *La beaute* und S. 343 ff. *Le beaute* schreibt, vgl. oben, und *Courtois*. Antonello's *Du ciel* beginnt in Modena *Du val*. Zacharias' *Credo* steht auch in Bol. 37, *Ma douce* f. 29 auch in Oxford und *Se vous* in Prag. Bei mehreren Stücken läßt es Wolf zweifelhaft, ob sie mit gleichanfangenden Werken in anderen Handschriften identisch sind; die Antwort lautet ja für 336, 2, 337, 2 nnd 4, 339, 1 und 4; nein für 338, 4 nnd 339, 2. — Außer den bereits verbesserten Lesarten lies *Carmelitus* (S. 338 oben) und *Pres du soleil* statt *Rer*; ferner *Credo in unum Deum*, nicht *in Deum*, was aber besser ganz fortiele, da die mehrstimmige Komposition erst bei *Patrem* beginnt. — Die von mir (Sammelb. 4, 21 ff.) akzeptierte alte Seitenzählung differiert mit der hier angegebenen um 1, da sie nicht das Vorblatt, auf dessen Verso unten nur der Tenor *Agnus* steht, sondern erst das erste Blatt des 1. Quinio mit 1 bezeichnet. Bei Wolf steht recto statt verso beim zweiten und dritten *Credo*, *Dame que*

und *Sol mi*; bei *Fuons* lies 15', bei der textlosen Stimme 48. — Bei *Andrai*, *Quod iactatur* und der textlosen Stimme, die aber in der Handschrift wenigstens die Initiale D hat, fehlt die Angabe, daß sie nur fragmentarisch erhalten sind.

10. Die verbrannte Straßburger Handschrift S. 384 ff. Ihre älteste Beschreibung von Jung in Tarbé, *Phil. de Vitry* 1850, S. 156 f., die einige in den anderen Beschreibungen fehlende Details hat, ist nicht benutzt. Wolf identifiziert mit Recht einige deutsche Kompositionen mit mehrstimmigen Werken des Mönchs von Salzburg, was den Herausgebern des letzteren entgangen war; ich glaube, daß auch f. 49' und 50 *Genad* und *Wilkomen* dazu gehört, wenn das letzte auch hier abweichend fortfährt. *Do capillorum* von Eg. de Pusiex ist, wie erwähnt, jedenfalls in *Yda Capillorum* zu verbessern und in Chantilly erhalten. Lippmann's Faksimile enthält zwei Rondeaux, das 6st. Doppel-Rondeau *Tres doulz* und *Mere*, das aber mit Vaillant's *Tres doulz* nichts zu tun hat, und das 2st. *Le sonjer. Je ne requier* ist wegen der abweichenden Textfortsetzung mit dem in Modena wohl nicht als identisch anzusehen.

11. Bologna, Bibl. Un. 2216. Von dieser Handschrift gibt Wolf S. 199 bis 208 ein msikalisches Anfangsverzeichnis, in dem folgendes zu berichtigen ist. Als selbständige Nummern zu streichen sind 29, 32, 40, 43, 74 und 75, die nur Fortsetzungen der vorangehenden Stücke sind, welch letztere wegen ihres großen Umfanges mehrere Folia beanspruchen, ferner 15, das die 3. und 4. Stimme zu 13, und 93, das die 3. Stimme zu 91 ist. Da 1, 86, 87 und 89 einstimmige liturgische Stücke sind, bleiben 87 mehrstimmige Werke. — Der Kontratenor fehlt bei Wolf bei 58, 64, 67 für das letzte Kyrie und 85 (diese Stücke sind also 4 bzw. 3st.), der T. zu 88, das in der Handschrift 2st. ist. Die ♭-Vorzeichnung fehlt in 4 III, 5 II, 8 III, 16 I (im f-Spatium), 55 III, wofür die Pause zu streichen ist, und 96 II, die von 2 ♭ bzw. eines 2. ♭ in 38 I, 65 II und III und 92 II, eine Fermate in 27 I über b. — Die Autorbezeichnung fehlt 45 Dufay und 97 de Vala, (wie ich diesen Namen gleich den früheren Beschreibern las), ferner 25 Afat und 19 nachgetragenen Tenorista, beide letztere freilich Bezeichnungen zweifelhafter Art, namentlich in 19, wo die 2. Stimme Triplum bezeichnet ist und der Tenor fehlt. Der Name Binchois zu 73 ist nachgetragen. — Die bei Wolf oft fehlenden Bezeichnungen Tenor und Kontratenor finden sich im Kodex fast regelmäßig. In 45 ist die 3., nicht die 2. Stimme Tenor bezeichnet. In 26, 37, 41 und 48 sind die Stimmen umzustellen; es sind dies auf frei gebliebenen Raum nachgetragene Werke, die auf dem Recto-Blatt, wo mehr Raum geblieben war, anfangen und auf dem Verso-Blatt nur eine Unterstimme unterbringen, die bei Wolf voransteht. — 12 und 16 sind tropische Kyrie's (*Laudes nostras* und *Preces auscipe*), 36 ein tropisches Agnus (*Alme pater*). — In 18 II lies *Ga* und ohne propr. opp. — 26 II lies *de*; die Fortsetzung bis a ist ausradiert. — 44 II ist wohl zu streichen. — 73 II lies 2. Note c, III ee statt dd. — 77 I semibrevis e ist links kaudiert (vgl. auch S. 311). — 94 I lies g semibrevis statt brevis. — Betr. Textlesarten: lies 35 *virginali*, 60 *Innicetur*, 68 streiche O und 76 *En biancha*. Über moderne Publikation der Texte 76, 77, 79—81 vgl. *Giorn. stor. d. lett. it.* 22, 302. — Zu 78 fehlt eine Bemerkung über die eigentümliche Schlüssel- und ♭-Vorzeichnung der Handschrift.

Die meisten Kompositionen sind im Kodex anonym. Wolf macht, wie

auch schon frühere Beschreiber der Handschrift, den Fehler, die anonymen Werke dem letztgenannten Autor zuzuweisen, z. B. No. 59—68 dem für 58 genannten Ciconia (S. 209 und oft, ebenso *Tijdschrift* VII, 2, S. 2). In diesem Fall ist es nm so willkürlicher, da die obersten vier Zeilen von f. 41 abgeschnitten sind, wodurch der oder die Autornamen von 65 und 66 verloren sein können. Aber das ganze Prinzip ist überhaupt als willkürlich zu bezeichnen und der oft genannte Name Ciconia für diese Werke zu streichen sowohl im 1. Band als in Band II und III für das Beispiel Nr. 31.

### III.

Ich komme nun zu Band II und III, die 78 Kompositionen, von denen nur wenige bisher gedruckt waren, in Original-Notation und Übertragung bringen. Abgesehen von der falschen oben bereits besprochenen Manier, alle Noten in gleich weiten Abständen zu drucken, statt rhythmische Gruppen zu bilden, wie die Handschriften es tun, ist der schwierige Druck der Original-Notation, bei dem ebenso wie in den Beispielen des ersten Bandes die roten Noten originalgetreu in Rotdruck wiedergegeben sind, wohl gelungen.

Bei der Übertragung gibt Wolf im allgemeinen die Noten mit den ungekürzten Werten wieder, wie das bei Übertragungen des 16. und vielfach auch des 15. Jahrhunderts allgemein üblich ist, also die semibrevis als ganze Note, die minima als halbe, die brevis als breve; für brevis altera und longa müssen 2 oder 3 breves mit Bindebogen eintreten. Wolf sagt (I, S. VIII), er hätte von einer Reduktion der Werte Abstand genommen, »um den auf notationsgeschichtlichem Gebiete weniger Bewanderten nicht zu verwirren«, und setzt hinzu: »Es dürfte keinerlei Schwierigkeit bereiten, aus der Komposition heraus in jedem Falle das richtige Tempo zu wählen«. Für einige Stücke gibt er allerdings zu, daß nach dieser Methode das Notenbild zu unklar geworden wäre; so reduzierte er in diesen Fällen auf die Hälfte bzw. Drittel, nämlich bei den Fauvel-Motetten Nr. 2—10, Lescurel's Rondeau Nr. 11 und den Fragmenten aus Machault's Messe Nr. 17 und 18.

Nach meiner Auffassung ist das Notenbild in der Wolf'schen Übertragung aber für alle Stücke, mindestens für alle des 14. Jahrhunderts ein unklares. Der musikalische Sinn der Kunst dieser Zeit verlangt durchaus die Reduzierung der Notenwerte in unserer heutigen Notenschrift, und zwar nicht bloß auf die Hälfte und Drittel, sondern auf den 4. bzw. 6. Teil. Wie bei uns die gebräuchlichsten Taktarten  $\frac{3}{2}$ , C,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$  und  $\frac{2}{4}$  sind und daneben auch größere Takte gelegentlich vorkommen, so ist es ganz analog in der damaligen Zeit.  $\frac{3}{2}$  und C ist der modus perfectus und imperfectus,  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{2}{4}$  das tempus perfectum und imperfectum; es entspricht also die longa unserer ganzen, die brevis unserer halben und die semibrevis unserer Viertelnote. Durch die caudae der minimae, die als Teile der semibrevis in den Codices eng nebeneinander stehen, braucht man sich nur einen oder zwei Balken gezogen zu denken, um das uns vertraute Notenbild mit Achteln und Sechzehnteln zu gewinnen. Die reichen Koloraturen der damaligen Zeit, die die kleinsten Notenformen reichlich verwenden, erscheinen dann auch in der Übertragung als das, was sie sind, lebhaftes, schnell vorübergehendes Figurenwerk, während sie bei Wolf so oft in halben Noten dahinschleichen. Ich halte es ferner, gestützt auf meine bei umfangreichen Übertragungen von Werken aus dieser Zeit gemachte Erfahrung, für praktisch, die prolatio maior



durch Triolen wiederzugeben, also das tempus imperfectum stets als  $\frac{2}{4}$  zu übertragen und die minime darin bei prolatio minor als Achtel, bei prolatio maior als Achteltriolen zu schreiben.

Mir ist nicht ersichtlich, inwiefern es verwirren soll, die semibrevis nicht als Ganze, sondern als Viertel und die minima als Achtel übertragen zu sehen, vorausgesetzt, daß dies Übertragungsprinzip ein für alle Mal erläutert und begründet ist. Rückschlüsse auf die Urschrift sind doch für den, der solche nötig hat und nur die Übertragung vor sich sieht, nicht deshalb schwieriger, weil er hier statt der Viertel semibreves im Original findet, anstatt diese bei den Wolf'schen Ganzen Noten zu finden. Ebenso verfehlt scheint mir Wolf's weitere Bemerkung vom »Wählen des richtigen Tempos«; darum handelt es sich meines Erachtens gar nicht, sondern um die Herstellung einer wissenschaftlich brauchbaren Übertragung. Der in erster Linie stehende Zweck von Untersuchungen und Publikationen über die mittelalterliche Mehrstimmigkeit ist kein praktischer, sondern ein wissenschaftlicher. Und die Branchbarkeit der Wolf'schen Übertragungen in dieser Hinsicht ist, wie jede Probe zeigt, durch die schwerfällige, das Original nur ganz entstellt wiedergebende Wolf'sche Übertragungsart überaus erschwert.

Zunächst muß lebhaft anerkannt werden, daß im Gegensatz zu den meisten Versuchen früherer Forscher die Übertragung des rhythmischen Wertes der einzelnen Note bei Wolf zuverlässig ist und auf methodisch so sicherem Fundament ruht, daß auch so schwierige Übertragungen, wie sie z. B. aus Chantilly und Modena geboten werden, in dieser Beziehung durchaus gelungen sind. Aber das genügt noch nicht, um nun in der Übertragung auch den Rhythmus der ganzen Komposition lebendig erscheinen zu lassen und richtig wiederzugeben.

Freilich reicht dazu die Kenntnis der Mitteilungen der Theoretiker nicht aus. Sprechen diese überhaupt von solchen höheren rhythmischen Fragen, so geben sie wohl gewisse systematische Lehren, wie in der Modus- und Tempus-Lehre, oder Notizen über Äußerliches, wie in der Talea-Lehre. Den Schlüssel zum rhythmischen Verständnis der Kunstwerke geben aber nicht sie, sondern für diese Zeit nur die Werke selbst.

Wolf spricht zwar im 1. Band im Anschluß an die Theoretiker oft auch vom modus minor perfectus und imperfectus, also dem Rhythmus, in dem nicht die brevis, sondern die longa die Takteinheit bildet. Sieht man dann aber seine Übertragungen durch, wie oft und wo er ihn nun in den Kunstwerken herrschend findet, so ist das Resultat ein dürftiges. Verhältnismäßig oft deutet er ihn in den Motetten an, obwohl auch da nicht überall, wo er statt hat; in allen anderen Werken merkt er davon nichts, obwohl er in manchen Werken (ich nenne Machault's *Ma fin* 22 und *S'amours* 23, Giovanni's *Nel mezzo* 38, Jacopo's 2st. und 3st. *Uelletto* 41 und 42, Piero's *Con brachi* 56 n. a.) augenfällig wirkt, in anderen allerdings weniger auf der Oberfläche liegt, in vielen aber vorhanden ist.

Es ist geradezu ein Charakteristicum der Kunst Machault's und der älteren Mittel-Italiener, daß ihre Kompositionen so oft in diesem großzügigen Rhythmus verlaufen, während es umgekehrt ein Charakteristicum der Epoche Chantilly (und Modena) ist, daß er dort in Balladen und Rondeaux so gut wie keine Verwendung findet. Und es gehört zu den Anforderungen, die man an eine moderne Edition stellen muß, daß in der Übertragung auch der Modus überall, wo er vorhanden ist, nicht bloß bei den Motetten, zum

Ausdruck kommt. Das wichtigste Erkennungszeichen wird immer die Ausprägung des guten Taktteils sein; ist die 1., 3., 5. usw. brevis besonders betont, ist der modus imperfectus vorhanden, ist dies bei der 1., 4., 7. usw. der Fall, der modus perfectus.

Analog liegt es beim tempus, freilich mit einer Komplikation, von der die Theoretiker wiederum nichts erwähnen. Recht häufig sind nämlich die Fälle, in denen die Durchführung eines einheitlichen tempus, obwohl in der Handschrift nichts auf einen Wechsel deutet, entweder überhaupt nicht möglich ist oder stellenweise zu so auffällig konsequenter Verrückung der rhythmischen Schwerpunkte führt, daß man unwillkürlich an der Richtigkeit der rhythmischen Übertragung Anstoß nimmt. Generelle Regeln, wie man sich in solchen Fällen mit der Übertragung zu verhalten hat, sind nicht aufzustellen; man kann sich dabei nur von Fall zu Fall entscheiden unter Abwägung der im einzelnen Fall ins Gewicht fallenden Momente.

Auch in den von Wolf übertragenen Werken finden sich einzelne solche Stellen; in den ungedruckten so viele, daß man an der Tatsache nicht zweifeln kann, daß in den Werken der damaligen Zeit nicht nur häufiger Prolationswechsel beliebt war, sondern auch das tempus imperfectum gelegentlich durch perfekte Takte gleicher Prolation unterbrochen werden konnte, ohne daß dies in der Notenschrift besonders angezeigt wird. Wolf bemerkt das nur bei dem auch von ihm als Wolkenstein'sche Komposition angesehenen Virelai Vaillant's Nr. 76, bei dessen Übertragung er zwischen 2- und 3zeitigem Takt wechselt, während Koller am 2zeitigen Takt festhält. Ich teile in diesem Fall im Prinzip die Wolf'sche Auffassung, deren Durchführung aber hier, wie schon oben bemerkt, nicht immer richtig ist, und bedauere nur, daß Wolf diese rhythmische Freiheit nicht auch an anderen Stellen erkannt hat. Als Beispiel erwähne ich hier den besonders auffälligen Fall in Phil. von Caserta's Ballade *Par le grant* Nr. 27, wo meines Erachtens der 1. Takt 3-, nicht 2zeitig sein muß; nur so gibt das Ganze rhythmischen Sinn. Bei Wolf fällt der Schlußton des 1. Teils in *Vert* und *Clos* auf die Taktmitte, was doch nicht gut möglich ist. Wie zu lesen ist, zeigt in diesem Fall der musikalisch völlig gleich auslaufende Refrainschluß deutlich, der bei Wolf die richtige Takteinteilung hat.

Kommt diese rhythmische Freiheit, wie erwähnt, beim französischen tempus häufiger vor, wird man berechtigt sein, auch die Frage aufzuwerfen, ob derartige Freiheiten nicht auch beim modus Machault's und der Italiener anzunehmen sind, d. h. ob man nicht berechtigt ist, wenn der größere Teil eines Werkes evident in einem bestimmten modus verläuft und nur einige Stellen sich diesem Rhythmus nicht fügen, diese Stellen als rhythmisch freiere, kürzere oder längere Zwischenglieder aufzufassen und für das ganze Werk an dem im übrigen deutlich ausgeprägten Modus festzuhalten. Ich bejahe nach meiner Erfahrung diese Frage durchaus, kann aber zur weiteren Begründung an diesem Ort nicht darauf eingehen, besonders, da Wolf der Modusfrage in diesen Werken überhaupt nicht näher getreten ist. Wie erwähnt, schreibt Wolf den Modus nur selten, nämlich außer dem im Bau noch ganz der alten Kunst angehörigen konduktusartig komponierten Rondeau Lescurel's, das noch auf den musikalischen Voraussetzungen des 13. Jahrhunderts beruht, in dem es nur den Modus gab, nur bei Machault's Meßfragmenten und einigen Motetten aus dem Fauvel und von Machault.

Gerade die Motetten sind nun für unsere Erkenntnis der rhythmischen

Anschanungen der damaligen Zeit überaus wichtig. Wolf erwähnt I, 174 bei Machanlt's Motette *Felix virgo* als »höchst interessant«, daß der 2. Teil von Tenor und Kontratenor aus Verkürzung der Werte des 1. um die Hälfte gebildet ist; S. 175 sagt er dagegen, daß solche Diminution, wie er es nennt, »in fast allen Motetten« vorliegt, was zutreffend ist. In der von Wolf gedruckten Motette *He mors* Nr. 14 z. B. besteht der Tenor aus zweimal 25 Noten, zuerst longe und maxime, dann breves und longe. Jede Reihe zerfällt in je  $3\frac{1}{2}$  völlig gleichgebaute Abschnitte, deren jeder mit den dazu gehörigen Pansen das erste Mal 11 bzw. 6 longe, das zweite Mal die gleiche Zahl breves lang ist. Wolf fängt die Übertragung im modus imperfectus an, was für den 1. Teil der Komposition ganz richtig ist. Dadurch daß er dann aber diesen einmal begonnenen modus auch für den zweiten rhythmisch veränderten Teil durchführt, zerstört er hier die Periodenbildung völlig: nicht nur im Tenor kommen jedesmal die analogen Töne der einzelnen Abschnitte auf rhythmisch verschiedene Stellen, sondern auch in den Oberstimmen, da diese die Isorhythmie der einzelnen Tenorabschnitte ebenfalls ganz scharf ansprängen. Der Zusammenhang ergibt, daß die Taktstriche hier immer nach 3, 3, 3, 2 breves zu setzen sind und danach die bei Wolf völlig verfehlte Takteinteilung zu verbessern ist<sup>1)</sup>.

In Nr. 15 besteht der Tenor aus zweimal 36 Noten, die in je drei Perioden im Wert von je 17 longe bzw. breves verlaufen. Es ist ebenfalls modus minor imperfectus, stellenweise mit ganz charakteristischen Synkopen; im 2. Teil folgt je acht Takten im modus immer ein Takt aus nur einer brevis bestehend. Anscheinend diese etwas komplizierteren Verhältnisse, die hier vorliegen, die aber durchaus nicht ungewöhnlich sind, verhindert Wolf, überhaupt einen modus anzunehmen, und so zerfällt in Wolf's Übertragung auch der 1. Teil trotz der häufigen maxime im Tenor in lauter breves-Takte.

Ich begnüge mich damit, so weit hier auf diese Dinge aufmerksam gemacht zu haben, die vielleicht an sich nicht unmittelbar zum Thema des Wolf'schen Buches gehören, durch deren Nichtbeachtung aber die Übertragungen oft bei aller methodischen Zuverlässigkeit des Details höheren Ansprüchen nicht genügen.

Um etwaigen Mißverständnissen vorzubeugen, betone ich, daß sich meine Ansichten über die Notwendigkeit so starker Reduktion der Werte, wie ich sie vorzunehmen empfehle, zunächst nur auf die Kunst des 14. und des beginnenden 15. Jahrhunderts beziehen. Ob auch bei der Übertragung der Werke der dann folgenden Epoche, also von der Zeit Dufay's an, nach denselben Grundsätzen zu verfahren ist, ist eine Frage für sich und nicht a priori zu bejahen. Aus Wolf's Darstellung gewinnt man zwar nicht den Eindruck, daß zwischen diesen beiden Epochen ein so großer Abstand klappt, und doch ist es so. Eine in ganz wesentlichen Voraussetzungen veränderte Kunst spricht sich in den Werken der Dufay-Epoche aus, die bald auch ihr äußeres Aussehen ändern, indem sie statt in der bisherigen schwarzen

1) Einen am Anfang der 2. Hälfte des Motetus in 22546 fehlenden semibrevis-Wert ersetzt Wolf durch die semibrevis e; es muß aber eine Pause sein, wie schon die isorhythmischen Parallelstellen beweisen und sie z. B. in 1584 an dieser Stelle auch richtig steht. So geringfügig dies an sich ist, ist es doch ein neuer Beweis, daß Wolf über den Bau dieser Werke nichts weniger als klare Anschauungen hat.

Notation in weißer aufgezeichnet werden. Was diese Epoche vor allem charakterisiert, ist die Durchdringung sämtlicher Stimmen des Ganzen mit vokalem Geist. Und mit dem Streben nach Sangbarkeit auch in den bisherigen Begleitstimmen geht Hand in Hand das Abstreifen der alten Virtuosenmanieren, sowohl der ausgedehnten italienischen Koloraturen wie der verzwickten französischen Synkopationen, und die Ausbildung eines neuen Rhythmus. Äußerlich dokumentiert sich dies in einer wesentlichen Vereinfachung der Notenschrift, die Wolf zwar konstatiert (I, 350 unten), aber nicht weiter erklärt. Eine Periode der Mehrstimmigkeit, in der diese vorwiegend Solistenkunst war, wird abgelöst von einer, in der sie immer mehr Chorkunst wird und ihre Melodik und Rhythmik immer mehr nach den Anforderungen umbildet, die die Bestimmung für den Chorgesang an musikalische Kunstwerke stellt. Wie dieser neue Rhythmus nun in moderner Übertragung am besten wiederzugeben ist, das zu untersuchen ist eine Frage für sich.

Unter den von Wolf publizierten Werken gehören in diese späte Epoche Nr. 31—37 und Nr. 71—74. Davon sind der Handschrift München Mus. 3224 entnommen: Nr. 36, eine seltsame 3- und 2st. lateinische Komposition von Dufay, *Juvenis qui puellam nondum sexennem duxit*, und Nr. 71 der Anfang eines 2st. *Patrem* von Christ. de Felto. Aus der Handschrift Rom Urb. 1411 stammt Nr. 37, das 3st. *Margarite* von Binchois, aus der sehr umfangreichen Handschrift Bologna Liceo 37 Nr. 73 und 74, Dunstaple 3st. *Patrem* und Benet 3st. *Sanctus*, die in Originalnotation bereits von Wooldridge, *Early Engl. Harm.* I Tafel 49—52 publiziert sind, Nr. 35, ein kurzes *Salve salus* von Joh. de Lymburgia und Nr. 32—34, drei 3st. Kompositionen französischer Texte *Helas emy* von A. de Lantins, *De bien amer* von P. Fontaine und *Par ung regart* von Jo. Gemblaco. Schließlich aus Bologna Un.-Bibl. 2216 ist Nr. 72, ein 3st. *Gloria* von Ant. de Civitate und Nr. 31, ein im Kodex anonymes, von Wolf wie erwähnt irrig Ciconia zugeschriebenes 3st. *O anima Christi*.

Ich mache nun im folgenden zu den einzelnen Werken der Vor-Dufay'schen Zeit einige teils ergänzende teils verbessernde Bemerkungen.<sup>1)</sup> Zur besseren Übersicht fasse ich sie dabei gruppenweise nach ihrer kunstgeschichtlichen Zusammengehörigkeit zusammen.

I. Nr. 1 eine Motette des Petrus de Cruce aus Montpellier: *Aucun ont, Lonc tans me sui* und Tenor *Annun* (so in der Handschrift), die Wolf aus Coussemaker, *l'art harmonique* Nr. 11 abdruckt. Für das Tonbild im ganzen ist die Übertragung Coussemaker's, der hier in der Wertreduktion sogar soweit geht, die longa mit der halben Note wiederzugeben, der Wolf'schen entschieden vorzuziehen; in einigen Details, wie der Übertragung von schnellen semibrevis-Folgen weicht Wolf ab; seine Lesung ist indes auch nur als möglich, nicht als sicher zu bezeichnen. Zur Motette selbst vgl. Sammelb. 5, 207.

1) Auf Wolf's Wiedergabe von drei Werken von Wolkenstein Nr. 75—77, von denen, wie erwähnt, Nr. 76 musikalisch aus Chantilly stammt, gehe ich hier nicht näher ein. Die Überlieferung in beiden deutschen Handschriften, denen eine gute notenschriftliche Tradition für mehrstimmige Musik fehlte, ist oft sehr schlecht. Die beiden Herausgeber, Koller und Wolf, differieren vielfach nicht unerheblich, wozu im einzelnen Stellung zu nehmen bei der Fülle des sonstigen Stoffs hier etwas weit führen würde.

Auch trotz der Aufnahme dieses einen Werks in die Beispielsammlung und der Ausführungen I, S. 1—39, ist die Berechtigung, das Werk Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460 zu nennen, anzufechten; besser hieß es statt von 1250 von 1300 an. Denn aus der Zeit vor 1300 berücksichtigt Wolf im Grunde nur die wenigen Werke, in deren Tripla ihm Taktpunktschreibung für semibrevis-Folgen bekannt wurde, und die Theoretikerstellen, die dies erläutern. Ein allgemein gültiges Charakteristikum der Kunst dieser Zeit ist dies aber nicht.<sup>1)</sup>

## II. 10 Motetten aus dem *Roman de Fauvel*, Nr. 2—10 und Nr. 78,

1) Wenn Wolf I 39 auch die von Odington C. S. I 248 zitierte Motette *Agmina fidelium*, *Agmina milicie* und Tenor *Agmina*, die übrigens auch C. S. I 402 zitiert wird, zu den Werken dieser Epoche rechnet, so ist das nur für das Triplum richtig, das wir bis jetzt leider nur aus diesen Zitaten kennen. Der 2st. Unterbau ist uralt. Wir haben das 2st. Melisma *Agmina* St. Victor Nr. 40, Paris l. 15139, f. 292', eine alte 3st. lateinische Motette *Agmina milicie* in Flor. f. 396', Wolfenb. 1099 f. 123, 2st. in St. Victor f. 258, außerdem in Egerton f. 45; dann eine 3st. Motette mittlerer Zeit mit dem Triplum *Agmina milicie candencia* in Bamberg f. 4.

Ich gehe bei dieser Gelegenheit kurz auf einige der vielen schiefen oder unrichtigen Behauptungen der ersten Kapitel überhaupt ein. Schon der 2. Satz auf Seite 1 ist methodisch ganz verkehrt durch die Gleichstellung von Mensuralmusik und Mensuraltheorie. Wolf erklärt es im Zusammenhang damit für nicht möglich, »zu einer sicheren Anschauung der Praxis einer bestimmten Periode zu gelangen.« — warum? »da gerade für die erste Zeit der Entwicklung jegliche Daten (!) fehlen.« Daß uns Werke über Werke erhalten sind, die eine für die Einsicht in die Entwicklung überaus deutliche Sprache reden, daß vor der Mensuraltheorie bereits eine große blühende Periode der Mensuralmusik lag (vgl. Sammelb. 5, 185), davon weiß Wolf nichts oder beachtet es nicht, um sich desto ängstlicher an einige mit größerer oder geringerer Sicherheit festzustellenden Daten des 13. Jahrhunderts zu klammern, für die übrigens auch das gedruckte Material über diese Epoche keineswegs erschöpfend benutzt ist. Ich erinnere nur an die nicht beachteten Daten für Philipp de Grève und die historischen Stücke in Cod. Flor. 29, 1 und Par. l. 15139; vgl. P. Meyer, Romania VII 100f und die von Wolf S. 5, A. 3 und S. 46, A. 1 zitierten, aber hierfür nicht benutzten Arbeiten. Aus dem ungedruckten Material will ich nur den 1271 datierten für die Notenschrift höchst wichtigen Traktat des Engländers Amerus in Bamberg Ed. IV 6 erwähnen.

Auch die Details sind in diesen einleitenden Kapiteln flüchtiger angegeben als sonst im Buch. S. 3. Die drei in A. 1 zitierten Pariser Handschriften frq. 847, 1109 und 12615 haben nur Faszikel, die lediglich Hale'sche Werke enthalten, nicht etwa in ihrem heutigen Bestand nur Hale'sche Werke. — S. 13 und 3, A. 3. Das argumentum ex silentio, fis käme erst in der Übergangszeit zu Franco vor, ist falsch. — S. 6. Auch 8 semibreves in einer Konjunktur kommen Flor. 29, 1 vor, z. B. f. 113 am Anfang des Versus vom *Alleluia* In die resurrectionis. — S. 8. Das Zitat A. 1 für die conjunctura ternaria mit seitlicher Caudierung der 1. semibrevis ist falsch; Wolf meint pl. 27, aus Paris l. 15139. Pl. 28—30 sind ferner nicht aus »Ms. 812 der Bibl. Nat. zu Paris«, sondern aus l. 15129, wie die Handschrift ancien fonds latin 812 jetzt heißt. — S. 8 ist zu ergänzen, daß die Konjunktur semibrevis semibrevis brevis, der Wolf in der Praxis nicht begegnet ist, in Bamberg regelmäßig vorkommt. — Die öftere Angabe, in alter Zeit sei der Notenwert vom Textmetrum abhängig gewesen, vgl. S. VI und 18, A. 1, kann leicht zu Mißverständnissen führen. Die Textpartien, für die es zutrifft, bildeten nur einen Teil der damaligen Musik, und nicht den größten und wichtigsten: für die überwiegenden melismatischen Partien galten andere Gesetze, die Wolf freilich nirgends erwähnt. — S. 24. Garlandia verbietet l. c. nicht das Vorkommen von minoratae und minimae im Hoquetus, sondern nur ihr hoquetierendes Vorkommen, da ihnen dann in den andern Stimmen Pausen entsprechen müßten, die es für sie nicht gibt.

die letzte in den beiden erhaltenen Fassungen, der Originalgestalt im Fauvel und der Instrumentalbearbeitung in Lo. add. 28550. Zunächst ist hier Wolf's falsche Auffassung einiger allgemeiner Fragen zu berichtigen.

1. Welche Brevis-Teilungen kommen in praxi hier vor? Die Theoretikerlehren, die Wolf ganz ausführlich darstellt, sprechen von Teilungen in 2, 3, 4, 6, 8, 9 und 12 Teile, von denen für die Franzosen zunächst nur die in 3, 6 und 9 in Betracht kommen. Wolf findet sie auch tatsächlich im Fauvel und gibt als Beispiele für die ternaria bezw. novenaria *Quare fremuerunt* und *Super cathedram* (II und III Nr. 4 und 5). Ich halte das für unrichtig; auch diese beiden wie alle andern neuen Stücke im Fauvel sind senar imperfekt.

Bei *Quare* stützt sich Wolf (I, 54) zur Begründung auf das Vorkommen von fünf semibreves, von denen einmal die erste und dritte, das andere Mal die ersten drei nach oben kaudiert sind, eine Wertfolge, die nicht senar aufgelöst werden könne. Zunächst übersieht Wolf dabei, daß es sich in beiden Fällen um musikalisch die gleiche Stelle handelt. Der Bau des Stückes ist nämlich balladenartig. Die erste Hälfte besteht aus zweimaliger Wiederholung derselben Musik nur mit verschiedener Kadenzierung (*vert* und *clos*); die Oberstimme schreihet es aus, der Tenor schreihet seine Tonfolge nur einmal. Wolf überträgt die Folge der fünf Töne rhythmisch beidemal verschieden und paßt den Tenor, der an dieser Stelle ebenfalls fünf semibreves hat, aber wie Wolf S. 54 nicht erwähnt, wieder anders geschrieben, nämlich nur mit Kaudierung der ersten Note, beidemal dem Rhythmus der Oberstimme an. Natürlich sind alle drei Schreibungen als identisch aufzulösen, und zwar senar  $\frac{1}{6}$   $\frac{1}{6}$   $\frac{1}{6}$   $\frac{2}{8}$   $\frac{1}{8}$  nach Wolf'scher Ausdrucksweise. Mit der Erkenntnis der Identität dieser Stellen fällt jeder Grund fort, das Stück novenar zu lesen; die Wolf'sche Übertragung ist daher von Grund aus zu ändern.

In Nr. 5, über dessen Übertragung Wolf im Text nichts sagt, scheint ihn das NichtHinausgehen über drei unkaudierte semibreves als brevis-Wert zu veranlassen, tempus perfectum anzunehmen, also bei der Folge von zwei semibreves die zweite zu alterieren. Es ist dann der gleiche Rhythmus wie in der Montpellier-Motette. An sich wäre das möglich; für richtig halte ich es aber nicht. Vielmehr nehme ich auch hier imperfekten Senartakt an, lese die drei semibreves  $\frac{3}{6}$   $\frac{2}{6}$   $\frac{1}{6}$  und finde in dieser Motette denselben Rhythmus wie in der Motette Nr. 9 (*Se cuers joiaus*), in der neben Folgen von zwei und drei unkaudierten semibreves auch einigemal vier solche semibreves vorkommen, die Senartakt bedingen. Mir scheinen die Rhythmen heider Stücke gleich; Nr. 9 verwendet auch die Folge von vier Noten als brevis-Wert; Nr. 5 geht über drei nicht hinaus, was weiter nicht auffällig ist, da doch nicht in jedem einzelnen Stück alle rhythmischen Möglichkeiten des jeweiligen Taktes ausgenutzt zu sein brauchen.

Es gibt allerdings einige Stellen, an denen zwar nicht der moderne Novenartakt, aber wenigstens das alte Tempus perfectum gelesen werden kann; das sind die Motetten alten Stils wie Nr. 2 und 3 der Wolf'schen Beispiele. Wolf liest hier überall tempus imperfectum, wohl ohne die Frage weiter erwogen zu haben. Glaubt man, daß die alten Werke, wie *Mundus*, rhythmisch unverändert in den *Roman de Fauvel* aufgenommen sind, muß man tempus perfectum lesen; hält man rhythmische Modernisierung bei der Aufnahme für möglich, kann man Wolf's Übertragung beistimmen; ich lasse aber diese Frage hier offen.

2. Wie ist die Folge von drei semibreves im Senartakt zu lesen? Sie kommen in zwei Schreibungen vor; entweder sind sie unkaudiert oder die erste hat eine canda nach unten. Wolf überträgt beide Schreibungen verschieden, die erste  $\frac{2}{6} \frac{1}{6} \frac{3}{6}$ , die zweite  $\frac{3}{6} \frac{2}{6} \frac{1}{6}$ . Meines Erachtens ganz mit Unrecht; beide bedeuten trotz der Verschiedenheit der Schreibung dasselbe und sind stets  $\frac{3}{6} \frac{2}{6} \frac{1}{6}$  zu übertragen. Die Kaudierung der ersten Note verändert nichts an ihrem Wert, sondern ist nur eine klarere Schreibung, die gelegentlich beliebt wird. Wolf scheint sich daran zu stoßen, daß das eine trotz des verschiedenen Aussehens nichts anderes bedeuten soll als das andere. Diesmal bestätigen aber auch die Theoretiker diesen Sachverhalt, der sich bereits aus der Prüfung der Werke klar ergibt<sup>1)</sup>, mit klaren Worten. Marchettus (G. S. III 176 und noch ausführlicher C. S. III 6), An. III (C. S. III 375) und IV (ib. 379) stimmen in der gallischen Lesung dieser Folge völlig überein: *si tres, prima semibrevis oder maior, secunda minor, tertia minima*<sup>2)</sup>. So stellt es Wolf auch S. 26 richtig dar; um so mehr ist man überrascht, S. 55 ohne Grund abweichende Angaben zu finden und in den Übertragungen überaus zahlreiche derartige Stellen irrig übertragen zu sehen.

3. Wie sind die plicae zu übertragen? Wolf sucht S. 48 ff. aus Theoretikern und dem Vergleich mit verschiedenen Schreibungen derselben Stelle in verschiedenen Handschriften Sicherheit über ihren Vortrag in tonaler und rhythmischer Beziehung zu gewinnen. Die Resultate sind jedoch nur dürftig. Die Theoretikerangaben über den rhythmischen Wert sind so widersprechend und unzuverlässig, daß ich es nicht für zulässig halten kann, wie Wolf es tut, den plicaton stets rhythmisch zu fixieren, so daß man in seiner Übertragung die plicae als solche nicht erkennen kann. Die beste Wiedergabe bleibt eine vorschlagartig zum zweiten Ton geschriebene Note.

Was die Tonhöhe angeht, so ist die Auflösung allerdings in einer Reihe von Fällen sicher. Folgt dem plizierten Ton ein Unisonus, ist die Plica der benachbarte Ton oben oder unten; folgt die Terz, ist die Plica die stufenweise Ausfüllung des Intervalls; folgt die Sekunde, kann sie die Antizipation dieser Sekunde sein. Mehr beweisen die Beispiele Wolf's S. 51 nicht. Die Sicherheit fehlt also bereits bei der Sekunde, ferner bei den größeren Intervallen von der Quart an. Wolf bezeichnet alle diese Fälle freilich S. 48 als geringe Ausnahmen im Fauvel; durchaus mit Unrecht. Es genügt, auf die Beispiele in Bd. II hinzuweisen, wo zahlreiche Fälle von Quart- und Quintenplicae und in Nr. 7 eine Sextenplica vorkommt, die Wolf alle nach dem gleichen Schema überträgt, indem er die plica stets als die Stufe neben dem zweiten Ton anfaßt<sup>3)</sup>. Für die Sekundenplica gibt Wolf S. 51 ein Beispiel, in dem ihre Auflösung die Sekunde vorwegnimmt; trotzdem überträgt er sie stets mit der unteren Terz des ersten Tons, wie zahlreiche Beispiele zeigen, zieht also in diesem Fall die Lehre eines Theoretikers still-

1) Auch die verschiedene Schreibung der Motette Nr. 6 und 10 in Paris frq. 146 und 571 beweist es; von 3 semibreves, die in 146 unkaudiert sind, kaudiert 571 stets die erste nach unten.

2) Nur Theod. de Campo (C. S. III 185 f) läßt noch andere Möglichkeiten zu, was aber für den vorliegenden evidenten Sachverhalt nicht ins Gewicht fällt.

3) Nur vier Fälle bilden Ausnahmen: mit der Stufe neben dem ersten Ton sind die plicae III 8, T. 2, 197, T. 10 und die Septimenplica bei Machault 34, A. 1, mit geg die Quintenplica bei Machault Nr. 13, T. 4 übertragen.

schweigend einem Schluß aus der Praxis vor. Auch dies kann ich nicht als wissenschaftlich korrekt bezeichnen, da dabei etwas für sicher ausgegeben wird, was in Wirklichkeit nicht sicher ist. Alle plica-Auflösungen in den Wolf'schen Übertragungen sind daher zu streichen und eine besondere Schreibung für die Plicatöne beizubehalten. Freilich ist es auch dabei nötig, über die Tonhöhe eine Entscheidung zu treffen, die nicht immer Anspruch auf Sicherheit machen kann. Die kleine Schreibung der plica-Töne schließt aber ein Mißverständnis darüber aus.

4. Wie sind die Konjunkturen zu lesen? Auch hierin ist Wolf's Auffassung meines Erachtens nicht treffend. An sich sind nämlich die Konjunkturen mit den Ligaturen völlig identisch und nur Schreibgewohnheit; die äußerlich wie semibreves aussehenden Noten, in die die Konjunkturen auslaufen, haben an sich mit semibrevis-Bedeutung absolut nichts zu tun. Wolf stellt S. 52 einige an verschiedenen Stellen verschieden geschriebene Beispiele zusammen (auch das erste ist aus Montpellier, nicht Florenz), die dies deutlich zeigen und sich ins Unendliche vermehren ließen. Trotzdem will Wolf auch hier »aus der Geschichte der Figur heraus,« die er aber völlig mißversteht, an der Ansicht festhalten, daß unter Umständen auch die erste Note einen längeren Ton und die anderen semibreves bedeuten könnten, was wiederum mir in der Praxis nie begegnet ist trotz der Vorschläge des Pseudo-Aristoteles, nach denen dies erlaubt wäre. Ein schwieriges Kapitel bilden die Konjunkturen allerdings, worauf hier nicht näher einzugehen ist. Das Grundgesetz ihrer Übertragung ist, daß sie stets modal aufzulösen sind, d. h. im Modus mit dem Übrigen übereinstimmend. Im Fauvel kommen sie, da sie allmählich ganz aus der Praxis verschwinden, nur noch gelegentlich vor und werden dann von Wolf trotz der Beispiele I 52 regelmäßig falsch übertragen.

Nr. 3 z. B. der Anfang von Takt 2 muß lauten: zwei semibreves brevis, nicht umgekehrt; die Konjunktur ist hier an dieser ersten Stelle beibehalten; drei spätere analoge Stellen haben statt dessen die gleichbedeutende Ligatur. In Nr. 2 bedeutet die Konjunktur auf *in(dicem)* eine longa perfecta, also, da das Ganze zweiter Modus ist, entweder drei breves oder zwei semibreves longa, nie umgekehrt, wie Wolf überträgt; ebenso im Motetus von Nr. 5 *the(saurizans)*. Die beiden Konjunkturen *do(mus)* und *ru(ina)* eben dort sind dagegen sicher zwei semibreves brevis zu übertragen, nicht umgekehrt wie Wolf glaubt. Analog die anderen Fälle. In No. 10 kommen mehrere *conjuncturae quaternariae* vor; auch hier überträgt Wolf die einzelnen Noten, als bildeten sie keine Konjunktur zusammen. Da der Fall hier schwieriger liegt und die Bedenken gegen die Wolf'sche Übertragung nur in Verbindung mit weiter ausgreifenden Untersuchungen zu rechtfertigen sind, gehe ich hier nicht darauf ein.

5. Die Textunterlage. Diese Frage ist allerdings für die Notenschrift von geringerer Wichtigkeit; ich streife sie daher hier nur. Aus den Wolf'schen Übertragungen muß man den Schluß ziehen, daß Wolf über die Prinzipien der Textunterlage der damaligen Zeit zu keiner Klarheit gekommen ist. Für viele Gattungen der Kunst des 14. Jahrhunderts ist das allerdings auch unmöglich; dazu gehören viele hoquetierende Abschnitte in Machault's und den späteren Motetten, Machault's Rondeaux, die ganze französische Kunst nach Machault und einige Gattungen italienischer Werke. Für die anderen, also Fauvel-Motetten, die späteren Motetten abgesehen von den



hoquetierenden Abschnitten, Machant's Balladen und Virelais und die ganz überwiegende Zahl der italienischen Werke, liegen diese Prinzipien aber klarer zu Tage, ebenso wie die Textunterlage der gesamten Kunst vor 1300 streng geregelt ist. Ich kann aber hier nur im allgemeinen auf die Unsicherheit der Wolf'schen Übertragungen in dieser Beziehung aufmerksam machen.

Ein besonders krasser Fall häufiger Verfehlung der richtigen Unterlage liegt in Nr. 7 vor. Fallen hier zwei Textsilben auf den Wert von zwei breves, die in brevis oder oft brevis plica, unisone semibrevis und eine zweite oder zwei weitere semibreves aufgelöst sind, so erklingt sehr häufig die zweite Silbe erst zum letzten Taktteil und die erste zu den beiden ersten gebundenen oder durch die plica in der Mitte verzierten Tönen, die die Handschrift dann gern eng zusammenschreibt.<sup>1)</sup> Sowohl die Original-Notation als die Übertragung sind in dieser Beziehung höchst inkorrekt. Im Motetus *Te qui* II S. 9 und 10 sind richtig die Stellen *ces de* 9. 2, *entes* 10. 1, *nec re* 10. 1. 2, *nunt no* 10. 4. 5, *vere* 10. 5; dagegen falsch *gi de* und *unt tem* 9. 1, *tis ar* 9. 1. 2, *unt su* 9. 2. 10. 1, (*ocu* 10. 2 im Kodex undeutlich), *unt gra* 10. 3, *vobis* 10. 4, *dicunt* 10. 7. Analog ist es in den andern Stimmen dieser Motette und vielfach sonst.

Wie hier genauere Beobachtung auch für zweifelhafte oder verderbte Stellen die Absicht des Komponisten klar hervortreten läßt, so ist es mutatis mutandis in vielen Fällen, in denen man dann sehr oft die Wolf'sche Textunterlage als willkürlich und nicht exakt bezeichnen und verbessern muß. Im Anschluß daran erwähne ich hier kurz, daß es keine glückliche Wahl ist, bei der Fülle intakt erhaltener Werke in Nr. 28 und 29 gerade zwei mitzuteilen, bei denen uns vom Text nur der Anfang erhalten ist, obwohl es für die hierin aufgewiesenen Notations-Erscheinungen auch an ganz erhaltenen Werken nicht fehlt.<sup>2)</sup>

6. Auch der *modus maior* kommt in drei von Wolf's Beispielen, Nr. 5, 7 und 78 vor. Wolf geht in der Übertragung nie über den *modus minor*, den *modus der longa*, hinaus. Zu Nr. 5 und 7 muß aber bemerkt werden, daß hier je zwei *longae*, also zwei Takte bei Wolf als rhythmische Einheit aufzufassen sind. Der aufmerksame Betrachter beider Motetten wird bald sehen, in welcher Weise dieser großzügige Rhythmus auf die Gliederung des Ganzen, auf die Ausprägung guter Zusammenklänge in allen in Wolf's Übertragung ungeraden Takten usw. wirkt. Für die, die diese Fingerzeige verfolgen wollen, bemerke ich, daß in der Mitte von Nr. 7 an der Übergangsstelle in die Tenorwiederholung einmal ein Komplex von drei Takten zusammenzufassen ist (III, 17, Takt 8—10). Nr. 78 steht im *modus maior perfectus*. Da Wolf hier die Notenwerte nicht reduziert, wie in den anderen Fauvel-Motetten, sind hier je sechs Takte der Wolf'schen Übertragung immer als ein Takt anzusehen. Auch Nr. 3 weist zweitaktige Gliederung auf. Da dies aber keine eigentliche Motette, sondern nur ein motettenartig umgestalteter Konduktus ist, handelt es sich hier um eine Erscheinung anderer Art.

Zum Schluß einige Einzelheiten. Nr. 6 *Detractor*. Z. 2 nach *adu* fehlt in 146 ein Punkt; nach dem Zusammenhang und 571 ist er zu ergänzen und die Übertragung

1) Die Schreibung als punktierte brevis ist nicht möglich, da wegen Verwendung der Punkte als Taktpunkte keine Augmentationspunkte gesetzt werden.

2) Für Nr. 27, das in Paris it. 568 auch nur den Textanfang hat, ist der Text nach Chantilly wenigstens als Anhang in Band III mitgeteilt, den Noten allerdings nicht untergelegt.

entsprechend zu ändern. — Nr. 7. Die Handschrift hat, besonders im Quadruplum, erheblich häufiger *prima caudata* als in Wolf's Wiedergabe. — In Nr. 9 hat die Handschrift Z. 3 c und a irrig als breves. Wolf emendiert c in eine longa, was einen nicht angängigen Moduswechsel mit sich brächte; daher ist a in eine longa zu emendieren. Z. 7 übersieht Wolf den Punkt hinter *li gen* und überträgt diese Stelle falsch, ebenso wie die longa g, die imperfekt ist. — In Nr. 10 ist II 14 Z. 2 die *plica d longa imperfecta*, der Punkt vor c Divisionspunkt und die brevis d altera; Wolf's Übertragung ist demgemäß zu verbessern. Mit Wolf's Emendation des Triplumschlusses in 571, die, wie erwähnt, z. T. auf inkorrekten Lesarten beruht<sup>1)</sup>, kann ich mich nicht einverstanden erklären; eine Diskussion darüber führte aber hier zu weit. — Zuletzt einige verbesserte Lesarten. Nr. 2, S. 3, Z. 2 *dominium*. — Nr. 5, 5, 2 *regis vile*. — Nr. 6, 6, 5 *desire*. 7, 11 *siciunt* (571; *seiscunt* 146; irrig Wolf *faciunt*). 8, 1 *dosum*. — Nr. 7, 8, 6 *que* statt *quod*. 8, 9 *cel vi vel*. — Nr. 8, 11, 2 *aler*. — Nr. 9, 11, 1 *ain me*, 11, 2 *delix*. 12, 9 *conglutine*. — Nr. 10, 13, 1 *veritas* (statt *unilas*). 13, 6 *libens audit*. 13, 9 *re terrae*. 13, 11 *vicat*. 14, 8 *approba te*. — Ferner sind zur Herstellung eines reinen Textes viele Emendationen nötig, wie 12, 5 *pollens*, 12, 9 *vox* (vgl. G. Paris, a. a. O., S. 151) und viele andere.

Zu den Angaben über die Tenores I, 57: die Angabe über *Vergente* ist falsch, vielmehr wird der Tenor zweimal bis zur letzten Pause wiederholt; dann erst folgen die Schlaftöne. — Die Wiederholungen sind durchaus nicht immer angegeben; *Superne* z. B. ist dreimal zu wiederholen und nur einmal ohne weitere Angabe geschrieben. — Statt der Abkürzung *it* (iterum), wie Wolf angibt, las ich die Abkürzung für *etc.* in der Handschrift. — Über das Zitat des Tenors *In nota* C. S. III 21 sagt Wolf I, 47, daß die Worte »genau auf das Stück im Roman passen«, S. 66, A. 1 umgekehrt, die rote Note hätte im Fauvel nicht diejenige Funktion, welche ihr die *Ars nova* in diesem Stück zuschreibt, und S. 143 wieder anders, die Erwähnung bei Philipp de Vitry habe »eine nicht deutliche Beziehung.« Die erste Ansicht ist evident die richtige.

Nach den Fauvelstücken folgt bei Wolf aus der gleichen Handschrift Nr. 11, ein 3st. Rondeau *A vous douce* von Lescurel, das einzige derartige Werk, das überhaupt erhalten ist. Im musikalischen Bau steht es auf dem Boden der alten Kunst; gleich Hale's Rondeaux hat es drei Stimmen, die Note gegen Note oder Gruppe gegen Gruppe gesetzt sind und alle den Text, der der tiefsten untergelegt ist, gleichzeitig ansprechen. Dagegen ist die Rhythmik der Brevisteile bereits modern und die gleiche, wie in den Fauvel-Motetten und den zahlreich erhaltenen gleichzeitigen 1st. Kompositionen. Auch die Mittelstimme dieses Rondeaux kommt, wie erwähnt, als selbständiges 1st. Werk vor. Details übergehe ich<sup>2)</sup>.

III. Machault ist mit 14 Werken vertreten, Nr. 13—26. Für ihn und die folgenden Perioden kann ich mich auf Einzelheiten beschränken.

Nr. 13—16 sind vier Motetten, in deren Überlieferung in 22546 Wolf einige geringfügige Emendationen vornehmen muß, die meist richtig sind; übrigens hat die von Wolf zur Textherstellung nicht benutzte Handschrift 1584 die Lesarten korrekt. Falsch ist, wie schon oben in anderem Zusammenhang erwähnt, in Nr. 14 (II 20, Z. 10) eine semibrevis statt einer Pause

1) Nach meiner Kopie ist hier zu lesen: *plica d*, Ligatur *dc*, brevis *e*, pausa *unius spatii* und, was aber an der Bedeutung nichts ändert, eine Anzahl von Noten zu kaudieren.

2) Erwähnung verdient hätte die Bedeutung, die Fétis diesem Werk, das er 1- und 3st. ediert, beimißt (*hist.* V, 289 ff.). — Beide Fassungen jetzt auch mit den anderen Werken Lescurel's, die Paris frq. 146 f. 57 enthält, Aubry, a. a. O. pl. XX; die Übertragung der irrig Rondeau bezeichneten Ballade *Amours que vous at meffait* S. 19 ist freilich wenig gelungen, in T. 22—24 ganz verfehlt.

konjiziert und in Nr. 16 (S. 27) im Kontratenor ein *b* in *a* geändert, was nicht möglich ist, da an der analogen Stelle des ersten Teils ebenfalls *b* steht und beide Teile tonal identisch sind. — Ferner muß in Nr. 13 (II 17, Z. 7) die semibrevis zur Silbe *let minima* sein (in 1584 ist es korrekt) und die Übertragung entsprechend geändert werden (die brevis *g* ist perfekt). — In Nr. 14 (II 20, Z. 3) ist die Lesart 1584 *e d* zu *pour ce* vorzuziehen. — In Nr. 15 kann man ruhig die Klammern, die Wolf je zweimal über je sechs und sieben Töne setzt, streichen. Derartige kleine gelegentliche melismatische Übereinstimmungen, die in keiner Weise korrespondieren und in den verschiedenen Stimmen durchaus andere melodische Funktionen haben, haben mit Nachahmungen nicht das geringste zu tun. — In Nr. 15 ist die korrekte Lesung der letzten Tenorigatur, die übrigens in 1584 *cum propr.* ist, nicht möglich; Wolf kürzt auch die *paua semibrevis* vorher, was aber nicht angängig ist. — Über verfehlte Taktstrichsetzung gab ich oben Näheres; auf die Textunterlage gehe ich nicht ein.

Nr. 17 gibt aus der Messe das je dreimal zu wiederholende erste *Kyrie* und *Christe* und vom zweiten *Kyrie* die erste zweimal zu wiederholende Komposition, während Wolf von der Wiedergabe des letzten etwas reicher komponierten *Kyrie's* wegen mangelhafter Überlieferung Abstand nimmt. Für 22 546 ist das richtig; 1584 ist aber auch dafür korrekt. Beide *Kyrie* sind im *Modus maior imperfectus* zu lesen. Das Ganze ist motettenartig (*isorhythmisch*) gebaut; danach sind einige unrichtige Stellen der Übertragung zu verbessern: die leere Note im Triplum gilt nicht, lies *g ā* (*altera*) *d*; gleichzeitig im Kontratenor *brevis*-Pause nach *h* und *proprietas* für die folgende Ligatur, in der *F* ebenfalls alteriert wird. Die hier von Wolf beanstandete Septimenfolge ist, wie auch 1584 zeigt, in der Tat unrichtig. II 28, A. 2 ist zu streichen, da die Handschrift korrekt ist.

Nr. 18 gibt das *Patrem* bis *ecclesiam*. Die Fortsetzung *Confiteor*, der Wolf auch I 160 mit Unrecht eine eigene Zeile einräumt, fehlt also, obwohl sie selbstverständlich dazu gehört. Die Originalnotation ist abgesehen von drei Punkten im *Crucifixus* hinter zwei semibreves und einer minima, die zu streichen sind, ganz korrekt; auch die von Wolf II 35 in *plica brevis* emendierte *plica longa* ist beizubehalten oder noch besser nach 1584 zu lesen, wo es eine *longa* ist mit der Silbe *Cru* als Text. Entsprechend der willkürlichen Änderung ist Wolf's Übertragung der Stelle III 56 falsch. Es ist zu lesen: zu *est* in der ersten und zweiten Stimme ein Takt *longa* und ein Takt Pause, wie auch die Originalnotation aufweist; der Tenor hat *longa*, vier semibreves und zwei breves (die Ligatur ist *cum proprietate* zu lesen, wie auch 1584 sie hat; der Ansatz eines Striches in 22 546 ist ohne Bedeutung); der Kontratenor hat *longa*, nicht *duplex longa*, die folgenden fünf Noten einen Takt früher als bei Wolf (es ist 2st. Überleitung der Unterstimmen, wie sehr oft in der Messe) und *longa plica* bzw. *longa*.

Als Takteinheit nimmt Wolf zuerst *longa imperfecta*, von *Crucifixus* an *longa perfecta*, von der Überleitung zu *Et unam sanctam* an wieder *longa imperfecta*. Ich halte aber, namentlich für den zweiten Teil, eine strenge Durchführung dieser Taktarten nicht für möglich, ohne der Deklamation unberechtigt Gewalt anzutun. Schon (*unigenitum* ist ein dreizeitiger Takt in zweizeitiger Umgebung; Wolf ändert willkürlich die *longae E Gis cis e* in breves mit Fermateu! Ebenso sind vom *Crucifixus* an alle unpnuktiierten *longae* wörtlich zweizeitig zu lesen, die Alterierung der *brevis* auf (*e*)rit zu

streichen und Wolf's Takteinteilung nach dem musikalischen Sinne<sup>1</sup> und der Deklamation ganz durchgreifend zu ändern. Takte wie III 58, erster Takt, die aus 2st. Überleitung und 4st. Einsatz bestehen, gibt es bei Machault nicht; ein Taktstrich vor *Et* ist absolut notwendig usw. usw. Die Konsequenzen, die das Eigenartige des musikalischen Aufbaus (es ist 4st. Satz Note gegen Note) mit sich bringt, scheinen Wolf nicht klar geworden zu sein.

Von Machault's Balladen gibt Wolf drei (Nr. 23—25), das 2st. *S'amours*, das, wie erwähnt, im Modus zu lesen ist, das oft erhaltene *De petit po* in der ältesten Fassung (3st. mit Triplum) und eine Ballade des *Voir dit*, *Ploures dames* (3st. mit Kontratenor). Unter Übergehung von weniger wichtigen Details sind zwei Emendationen von Wolf zu beanstanden. II 42, A. 3 in Nr. 24 ist statt semibrevis und pausa minima in der Handschrift wohl minima und pansa zu lesen, wie z. B. Chant., Flor., Paris it. nnd Mod. hier lesen, und nicht die Pause zu streichen. — II 44, A. 1 in Nr. 25 ist die longa beizubehalten, die folgenden fünf Noten bilden einen Überleitungstakt, den der Tenor solo hat zu den brevis-Pausen in Kantus und Kontratenor; 1584 schreibt hinter dieser longa sogar ein finis punctorum und 9221 läßt die Überleitung ganz fort.

Die weniger wichtigen Rondeaux sind durch vier Beispiele vertreten (Nr. 19—22), darunter das Rätselrondeau *Ma fin est mon commencement*, dessen Tenor gleich dem rückwärts gelesenen Kantus ist, ebenso wie Z. 2 des Kontratenor aus Rückwärtslesung von Z. 1 entsteht. Leider ist bei Wolf der Text ganz willkürlich untergelegt, nicht einmal die beiden Zeilen für die beiden Hälften aneinandergehalten. Takteinheit ist die longa, nicht die brevis. Ferner ist die aufwärts kaudierte longa D im Kontratenor natürlich keine plica; man darf diese Schreibgewohnheit, tiefstehende longae gelegentlich nach oben statt nach unten zu kaudieren, nicht mit Plizierung verwechseln. — In Nr. 19 ist auch die zweite semibrevis des ersten Teils trotz des Fehlens eines Punktes maior; die analoge Stelle am Anfang des zweiten Teils überträgt Wolf richtig. Die brevis-Pause in der Mitte ist als finis punctorum gemeint und mit Doppelstrich zu übertragen. — Die schwierige Frage der richtigen Übertragung von Nr. 20 lasse ich offen. — Von den musikalisch bescheideneren, dafür nm so anmütigeren Virelais gibt Nr. 26 ein Beispiel<sup>1</sup>).

IV. Der französischen Kunst zwischen Machault und der Dufay-Zeit entstammen folgende Werke: Cnvelier's 3st. Ballade *Se Galaas* aus Chantilly (Nr. 65), Phil. von Caserta's 3st. Balladen *Par le grant* (Nr. 27 Lesart Paris it., irrig anonym bei Wolf) und *Par les bons* (Nr. 66 Lesart Modena), die alle schon oben erwähnt sind, das anonyme 2st. Rondeau *Faus semblant* aus Lo. Reg. 12 C. VI (Nr. 12),<sup>2</sup> die 3st. Rondeaux *Passerose* und *Amours* aus Paris it. (Nr. 28 nnd 29), letzteres mit kanonisch aus dem Tenor entstehendem Kontratenor, das rhythmisch komplizierte 3st. Rondeau *Dieux gart* des seiner Nationalität nach nicht sicher zu bestimmenden Guido aus Codex Chantilly (Nr. 64) und das 3st. Virelai *Plus onques dame n'amerey* (so ist der Anfang

1) Zwei 1st. Virelais, *He dame* und *Loyaute*, sind jetzt von Aubry a. a. O. pl. XXI ediert; die Übertragung von *Loyaute* S. 20 ist wiederum wenig gelungen.

2) Wolf's Bemerkung I 179 nach Burney, es stände in Beziehungen zum *Roman de la Rose*, ist leicht mißzuverstehen. Eine direkte Beziehung liegt meines Wissens nicht vor; gemeint ist nur, daß *Faus semblant* eine der allegorischen Figuren des Romans ist. Sie kommt als solche aber öfter vor, auch im Fauvel.

zu lesen) aus Codex Modena (Nr. 69), das Wolf irrig hier dem Matheus de Perusio zuschreibt, obwohl es in der Handschrift anonym ist. Ich bemerke nebenbei, daß diese Auswahl nicht im stande ist, richtige Anschauungen über diese Kunstepoche zu vermitteln; besonders auf sie trifft Wolf's Angabe (I S. VIII), daß die Auswahl nicht nach dem kunstgeschichtlichen Wert stattfand, in hohem Maße zu. Doch ist nicht zu leugnen, daß sich beide Prinzipien, mit den Beispielen sowohl der Kunst-, wie der Notationsgeschichte zu dienen, gut hätten vereinigen lassen.

In Nr. 65 ist der Text für Tenor und Kontratenor zu streichen. Statt *Cely etc.* im Kontratenor hat die Handschrift *Fobus etc.*, den Anfang des wie üblich nicht ausgeschriebenen Refrains; *A tous* schließt an den Text *De haulte* bis *disant* an, der aus Rammangel unter den im Kodex vorübergehenden Tenor geschrieben ist. Auch die III 157 petit gedruckten Worte sind keine Anweisung, sondern Anfang der zweiten Hälfte der dritten Textstrophe, erklingen also zum zweiten Teil der Ballade (III 156 System 4 ff), der in allen drei Stimmen im Kodex rot geschrieben ist (II 115, letzte Zeile ff). Die Fassung des Tenor, an der Wolf keinen Anstoß nimmt, scheint mir T. 14—17 verderbt; es ist ein 3st. Hoquetus, der befriedigender wäre, wenn er T. 14 im Tenor erst eine minima später einsetzte (die semibrevis d. T. 16, 17 wäre dann minor zu lesen), doch stößt die Emendation auf Schwierigkeiten. Im Kontratenor notierte ich in T. 8 einen Divisionspunkt nach dem ersten a. Im Refrain ist die Takteinteilung zu ändern; nach den Fermaten folgt zuerst ein Takt von drei semibreves, dann erst das *tempus imperfectum*. Es ist nicht angängig, den im Clos und Refrain identischen Schluß in verschiedener Takteinteilung zu schreiben.

Für Nr. 27 und 66 wiederhole ich das Bedauern, daß die Fassungen in Chantilly nicht benützt sind. In Nr. 27 haben im Kantus die Codices nach der ersten semibrevis d einen Punkt; damit fällt auch die Alteration der der Pause fort, die Wolf T. 8 vornimmt und die wohl auch an sich als unmöglich bezeichnet werden muß. Ebenso ist im zweiten Teil Wolf's Emendation der minima f in eine semibrevis wohl unrichtig; ich halte die minima b vorher für altera. Daß der erste Teil trotz seines *tempus imperfectum* besser mit einem dreizeitigen Takt vorn beginnt, ist schon oben bemerkt. — Auch in Nr. 66 ist die Annahme eines solchen gedehnten Taktes notwendig, hier wohl am passendsten nach T. 16. Im Refrain las ich im Kantus die erste Ligaturnote e punktiert, das spätere b dagegen ohne Punkt und halte vorläufig eine entsprechende Änderung der Übertragung für notwendig. Im Text lies: *de mourtel* und (nach Chantilly) *auquel*.

Für Nr. 64 weicht meine Kopie aus Chantilly in mehreren Details ab. Ich erwähne: bei II 114 A. 1 notierte ich »verblasst«, nicht »ausradiert«, — 115 Z. 1 las ich G und F ohne Punkte und d als longa; Wolf's Konjekture A. 1 ist daher zu streichen, — ebenso A. 2, da die Pause im Kodex steht, — Teil 2 des Kantus beginnt ä g. — Die Übertragung der ersten 11 Takte des Kontratenor scheint mir unsicher zu bleiben; außer Wolf's Deutung lassen sich auch noch andere verteidigen.

Die Wiedergabe von Nr. 69 enthält leider viele Ungenauigkeiten. II 125 Z. 1 fehlt gegen Ende ? Die drei Anmerkungen S. 126 sind sämtlich zu streichen: ad 2 übersieht Wolf die minima-Pause zwischen D und d und ad 3 die minima-Pause vor E. Ad 1: die semibrevis ist richtig; die der finalis stets vorhergehende unisona minima gehört erst in den Schlußtakt. Auch im.

ersten Teil, der mit dem Clos identisch schließt, ist so zu lesen und daher die verderbte Stelle II 125 Ende anders zu emendieren. Ich las vor minima g einen Synkopationspunkt und nehme an, daß die in der Handschrift matt ansiehende semibrevis-Pause nicht gelten soll;  $\bar{b}$  und  $\bar{a}$  bleiben dann minimae.

Stilistisch Ausläufer dieser französischen Kunst sind, wie bereits erwähnt, einige gesucht schwierige Kompositionen lateinischer Texte von italienischen Autoren des 15. Jahrhunderts in Codex Modena, von denen Wolf drei Beispiele gibt, die unten zu besprechende 3st. Ballade *Sumite* von Zacharias (Nr. 70), die 3st. Ballade *Veri almi* von Courad von Pistoja (Nr. 67) und das 3st. Virelai *Que pena* von Bartolomeus von Bologna (Nr. 68), die ich gleich hier anschließe. Zu der gelungenen Übertragung ist wenig zu bemerken. Nr. 67. II 121 A. 1 ist zu streichen und die minima beizubehalten; zwischen den minimae e und g vorher hat der Kodex korrekt f, wie es auch im ersten Teil heißt, dessen Schluß, wie so oft, mit dem Refrainschluß identisch ist. 122 A 1. Die Handschrift hat hier Rasur, darauf eine weiße undentlich geformte Note, dann zwei pausae minimae und minima d, schließlich wieder Rasur; wäre es möglich, die erste Note als weiße brevis mit der Bedeutung einer augmentierten brevis aufzufassen, wäre keine Emendation nötig. In der zweiten Hälfte des 2. Teils legt die bei Durchführung des tempus imperfectum eintretende konsequente Rhythmus-Verschiebung es nahe, den zehnten und den letzten Takt dieses Teils als gedehnte Takte zu lesen. In Nr. 68 zeichnet der Kodex im Kantus  $\bar{v}$  nur gelegentlich vor, dagegen am Anfang gis, was bei Wolf fehlt. II 122 Z. 4, 11. Note lies c. 124 A. 2 ist zu streichen. Die 125 A. 1 gestrichene Pause ist beizubehalten, da im Kodex c vor der brevis semiminima ist. 125 Z. 6, 1. Note lies G.

V. Die italienische Kunst. Ich beginne mit den weltlichen Werken, und zwar in einer Reihenfolge, die sich bemüht, sie in ihrer geschichtlichen Folge zu ordnen.

Zuerst 2 Madrigale des Florentiners Giovanni, *Nel mezo* und *Nascoso* (Nr. 38 und 39), beide nach Codex Laur.; ältere von Wolf nicht herangezogene Fassungen liegen für beide in Flor. Panc., für 38 auch in Reina vor<sup>1)</sup>. Die Textunterlage ist mehrfach nicht richtig erkannt, obwohl sie gerade bei den Werken dieses Stils sehr regulär und ehennäßig ist. Ich erwähne: in 38 (Übertragung) gehört *mez* im Tenor unter D, *ne* im Kantus unter f, da das zweite d nur ein längeres Aushalten des Schlußtons d bezeichnet, der 5 minimae währt, also nicht mit einer Note zu schreiben ist, und (*noio*)so can(to) unter d und longa e; in 39 (III 96) muß *piu non vo'* im Kantus rhythmisch genau wie im Tenor liegen, der es einen Takt später im gleichen Rhythmus bringt.

Für 38 ist der Modus minor zu schreiben, und zwar imperfectus für die Strophe und perfectus für das Ritornell. In der Strophe bestehen alle drei Zeilen, Elfsilber wie stets bei den Werken dieses Stils, aus Anfangsmelisma, vier Lougatakten für die acht mittleren Silben und Schlußmelisma auf der penultima des weiblichen Reims. Breves kommen nur auf guten Taktteilen, also ungeraden Takten bei Wolf, vor. Zeile 2 und 3 sind durch

1) Ich wiederhole, daß die von Wolf für die Edition getroffene Auswahl der Handschriften, wenn dasselbe Werk in mehreren erhalten ist, die höchsten wissenschaftlichen Ansprüche nicht befriedigen kann; sie ist nicht das Resultat von Untersuchungen, welche Handschrift jeweilig die älteste oder beste Lesart überliefert, sondern hängt von äußeren Umständen ab.

eine kurze Überleitung verbinden. Beim Vortrag folgen auf *spenna* die zwei weiteren Textstrophen, daher ist hier am besten in der modernen Übertragung ein Wiederholungszeichen zu setzen. Das Ritornell, das den Schluß des Ganzen bildet, hat hier für beide Zeilen gleiche Musik, was gelegentlich neben dem Durchkomponieren beider Zeilen vorkommt. Erst wenn man je drei Takte von Wolf zusammenfaßt, ergibt sich der im Ritornell beliebte perfekte Rhythmus deutlich, öfter, was ebenfalls typisch ist, mit Anklängen an den alten zweiten Modus.

In Nr. 39 ist *a zu (e)ra* im Kantus nach Analogie von Panc. in *h zu* ändern und so ein guter Zusammenklang herzustellen. II 64 A. 1. Statt der von Wolf in eine *semibrevis* emendierten *minima* hat die Handschrift eine *semibrevis* *jusum caudata*, was richtig ist. Über den Rhythmus von 39 bemerke ich nebenbei, daß hier eine andere Art des rhythmischen Madrigalaufbaus der älteren Zeit vorliegt, die in Codex Laur., dem Wolf folgt, freilich bereits entstellt ist. Während hier Strophe und Ritornell im *tempus perfectum* mit wechselnder Prolation, bald *duodenar*, bald *novenar*, stehen, stand ursprünglich, wie Codex Flor. Panc. zeigt, die Strophe im *modus perfectus*, und zwar *q*, wobei je drei Takte zusammenzufassen sind, und *n*, das augmentiert zu lesen ist, geschrieben, das Ritornell dagegen in lebhaftem Wechsel von *n*, *i* und *p*, meist nur im *tempus perfectum*, bezw. *imperfectum*, von denen nur gelegentlich, namentlich in den beiden Textstellen, je zwei zum *modus imperfectus* zusammentreten.

Die erste italienische Epoche, der Giovanni angehört, differenziert Strophe und Ritornell im Madrigal; in Nr. 38 und 39 liegen zufällig zwei verschiedene Grundtypen dafür vor, freilich beide nur in veränderter späterer Gestalt. Nr. 38 ist in Laur. nur augmentiert geschrieben, aber fast unverändert geblieben. In Nr. 39 schreibt Laur. die Strophe umgekehrt diminuiert. Das Ritornell erscheint einen Ton höher transponiert und im Rhythmus mit der Strophe völlig gleichartig; *i* und *p* verschwinden ganz, oft in wenig gelungener Weise, siehe z. B. die in Panc. gute, in Laur. schlechte Textbehandlung *era* III 96; der Tenorrhythmus, ibidem, Sy. 5, T. 3 zeigt den ehemaligen *modus imperfectus* des *p*-Takts noch deutlich an. Übrigens sind derartige Erscheinungen keineswegs vereinzelt, sondern typisch für die Entwicklung der italienischen Kunst dieser Zeit, was natürlich hier nicht näher anzuführen ist. Hier war nur nötig zu zeigen, daß für kunstgeschichtliche Untersuchungen Werke wie Nr. 39 nach der von Wolf gewählten spätesten Lesart nur mit großer Vorsicht zu gebrauchen sind.

Nr. 56. 3st. *Caccia* von Piero. Die Strophe ist modal zu lesen (*modus imperfectus*), das Ritornell wie bei Wolf im *tempus perfectum*. Ganz irrig setzt Wolf das Wiederholungszeichen vor *Perch' era*, während es nach *giunse* gehört. Der Bau des ganzen Stückes ist hier wie häufig bei Wolf nicht erkannt. Die 2. Strophe (Wolf III 138) ist dem Anfang bis *giunse* unterzulegen, dann folgt das hier durchkomponierte Ritornell. In Strophe 2 ist nach *Dà qua* Zeilenende und die folgende Zeile ein Elfsilber, in dem *mantello* ein Binnenreim ist (Wolf druckt irrig die falsche Zeileneinteilung in Carducci's *Carce* 35 ohne Korrektur ab). II 100 *p.m.* am Anfang ist in der Handschrift Abkürzung für *primus*. Sachlich näher auf dies höchst interessante Werk einzugehen ist hier nicht möglich.

Nr. 40—42. Jacopo von Bologna, drei Madrigale *Un bel sparer* und *Uselletto* in zwei Kompositionen. Die Anmerkungen II 66, 1, 67, 1 und

68, 3 sind zu streichen. Die Emendation 68, 2 ist unrichtig; statt G a G ist nach Panc. und Reina E F E zu emendieren (Nachahmung zum Kantus). 65, Z. 1 fehlt cis. In Nr. 42 fehlen bei Wolf drei Einsatz- und Korrespondenzzeichen des Kanons; sie stehen 68 A. 3 über der semibrevis cantata und 69, Z. 7 und 10 über den korrespondierenden semibreves d. Die Stimmbezeichnung Primus und Secundus für das Ritornell ist in andern Handschriften umgekehrt zuerteilt. Die Pariser Varianten 69, 1 und 70, 1 sind auch durch Panc. und Reina überliefert und mit Recht Laur. vorgezogen. In der Übertragung ist III 104, Sy. 4 T. 3 im Primus statt der letzten die erste semibrevis zu alterieren, obwohl Laur. und Paris it. sie unaudiert haben; die Zusammenklänge, der Text und die korrekte Lesart in Panc. erfordern es. In 40 scheint mir *modus imperfectus* zu herrschen, o in der Strophe und p im Ritornell, beidemal freilich mit je einem verkürzten Takt, in der Strophe vor der letzten Textstelle, im Ritornell vor der Finalis, hier, wie ich glaube, aus tonmalerischen Gründen, die in diesem Stück überhaupt eine Rolle spielen. In Nr. 41 und der Strophe von 42 ist aber der *modus imperfectus* nicht zu verkennen, besonders in 42, in dem die kanonisch komponierte Strophe im Oktonar-Rhythmus einen rhythmisch einfacheren textlosen Tenor hat, während das Ritornell in allen drei Stimmen lebhaft duodenar im *tempus perfectum* verläuft, in Reina auch im Tenor mit Text versehen.

41 und 42 sind verschiedene Kompositionen des gleichen interessanten Textes, des dreistrophigen Madrigals *L'elletto* (vergl. Sammlb. 4, 28 und 50, 42 durchkomponiert und 3st., wobei die beiden Oberstimmen in den Strophen einen Kanon bilden, 41 in der üblichen Form 2st. mit gleicher Musik für die drei Strophen, denen am Schluß das Ritornell *Si è piena* folgt. III 100, A. 1 ist daher zu streichen; die hier angestellten Erwägungen sind überflüssig, sobald der Ban des Madrigals einmal erkannt ist.

Nr. 49. Lorenzo's Prunkmadrigal *Ita se n'era*, das, wie erwähnt, Laur. zweimal hintereinander in brevis- und longa-Fassung überliefert (II Nr. 49a und b) und Wolf nach der ersteren überträgt. Der Grund für die doppelte Überlieferung liegt in der maßlosen Ansgestaltung der Koloraturen, die an sich wohl aus dem Text (*paradiso, cantava, cercava*) erklärlich sind, aber mit der hier vorkommenden Teilung der brevis bis in 16 Teile (Zweihundreißigstel nach meiner Übertragungsart) ein Unikum bilden.

Beide Fassungen differieren mehrfach, und zwar ist die erste die schlechtere; Wolf zieht auch öfter die zweite heran, leider nicht oft genug. Es sind folgende Fehler in der Übertragung zu konstatieren. III 119, Sy. 4 muß im Tenor das erste D semibrevis altera, das zweite recta sein (I 318 ist es korrekt). — Ebenso ist Sy. 7 das zweite C semibrevis altera und die beiden hreves D und G sind perfekt; der Tenor verschiebt sich dann um einen Takt bis zum Melismaanfang, bei dem die Handschrift korrekt brevis C hat, die Wolf II 85 willkürlich in longa emendiert. — 120 *Quando*, vgl. A. 2, ist nicht im Kantus zu ändern, wohl aber im Tenor, wo Wolf II 88 irrig in der zweiten Fassung nach dem ersten C einen Punkt übersieht. Die Ligaturcanda bedeutet hier ganz wörtlich longa imperfecta E, dem entsprechenden ist die Übertragung dieser drei Tenortakte zu ändern; die erste Fassung ist hier allerdings verderbt. — 121, Sy. 7 die fünf Noten zu *Phu* sind irrig als Triole übertragen statt analog zu Sy. 5. — 122 Von *Che la* an ist das *tempus* verfehlt; es ist offenbar perfekt, nicht imperfekt. — Sy. 3,



T. 3 und Sy. 4, T. 1 ist der Tenor falsch; die erste Fassung ist nach der zweiten, die erste semibrevis F also in minima zu emendieren. Statt der letzten minima d, wie Wolf II 86 hat, hat die Handschrift korrekt semibrevis mit ausradierter Cauda. Nur so kommt auch die Sequenz richtig heraus. — Was Wolf's Emendationen sonst angeht, so scheinen mir die z. T. eingreifenden Änderungsvorschläge II 83, 1 bis 84, 2 durchaus treffend. 85, 4 kann auch nach der zweiten Fassung in eine Triole geändert werden. 87, 1 ist zu streichen, ebenso 89, 1, da i im Kodex steht. Das folgende fehlende q kann man noch nicht vor der Maxima ergänzen. Nr. 49h, Z. 1 las ich die dritte Ligatur ah, nicht ac. — Eigentümlich ist die Schreibung von Atempause in beiden Stimmen vor den langen Melismen; Wolf überträgt sie mit Doppelstrich.

Nr. 47. Donato's Madrigal *Un bel girfalco*. Hier steht richtig ein Wiederholungszeichen nach dem 1. Teil (die Bemerkung III 116 gilt ja für alle Madrigale ohne Ausnahme). Ebenso ist hier die Unterlage bis auf *Dell'* und *ere* im Tenor, die einen Takt später unterzulegen sind, gut. II 80 A. 1 ist zu streichen. Mir scheint es angemessen, in der Strophe einen wenn auch nicht ganz regelmäßigen modus durchzuführen. — Gherardello ist nicht vertreten, da ihm Nr. 48 nur irrig zugeschrieben ist.

Nr. 54 und 55 zwei Madrigale von Niccolo von Perugia, *Non dispregiar* und *Roc' è la vela*. II 95, A. 1, 96, A. 2 und 98, A. 1 sind zu streichen; an der letzten Stelle durchstrich vielmehr die Handschrift die Häkchen ausdrücklich. Bez. der Emendation 95, A. 2 glaube ich, daß die Pause in Laur. zu streichen ist. Es scheint, als wollte Laur. die in Paris rhythmisch matte Stelle verbessern, und die dann überflüssig werdende Pause hlieb versehentlich stehen; Wolf's Übertragung III 130 entspricht Codex Paris. III 133 ist statt der Einschaltung eines neuen Taktes auch die Änderung der longa im Tenor in brevis möglich und, wie mir scheint, wahrscheinlicher. In beiden Werken scheint mir (unregelmäßiger) Modus zu herrschen. Von Niccolo's Balladen ist keine aufgenommen.

Der seltener vorkommende Vincenzo von Rimini oder Imola ist mit dem Madrigal *Ita se n'era* Nr. 50 vertreten. Es ist ein interessantes Gegenstück zu Lorenzo's Komposition über den gleichen Text und die Wiedergabe bei Wolf korrekt. II 90 A. 2 ist zu streichen.

Ich reihe jetzt die beiden Hauptvertreter der florentinischen und oberitalienischen Kunst ein, Francesco Landini<sup>1)</sup> und Bartolino von Padua. Letzteren behandelt Wolf zwar wegen seiner noch rein italienisch ausgeprägten Notenschrift im ältesten italienischen Kapitel vor 1377; chronologisch scheint mir diese Ansetzung aber nicht zuzutreffen. Der Grund für die Eigentümlichkeiten seiner Notation liegt nicht in seinem Alter, sondern im oberitalienischen Kompositions-Stil, der, durchaus verschieden vom toskanischen, dies mit sich brachte; näheres Eingehen darauf muß ich mir hier versagen. Chronologisch erinnere ich nur an ein Detail: der Dichter M. Griffoni, dessen *Chi tempo* Bartolino komponierte, ist erst 1351 geboren.

Wolf gibt von Bartolino zwei Madrigale (Nr. 44 und 45), *La fiera testa* und *La douce zere*, und zwei Balladen (Nr. 43 und 46), *Perche cangial'* und

1) Das Juni-Heft der »Deutschen Rundschau« bringt S. 444—456 einen musikalisch freilich wenig Sachkunde verratenden Aufsatz von Olga von Gerstfeld, »Francesco Landini degli Organi. Ein blinder Musiker des 14. Jahrhunderts«.

*Per figura.* Nr. 45 ist oft erhalten (fünfmal), aber als französisches Madrigal fast Unikum. Ebenso singular ist Nr. 44, ein Text, den übrigens auch Niccolo komponierte, in seiner Dreisprachigkeit, wobei die Strophe abwechselnd italienisch und lateinisch, das Ritornell französisch ist. Im einzelnen ist zu bemerken: Nr. 43. II 71, Z. 4 sind in Laur. die ersten fünf Noten irrig *semiminimae*; die Emendation ergibt sich aus Reina und Modena, wonach die dritte, nicht die fünfte Note *minima* ist. — A. 1 ist zu streichen und die Lesart der Handschrift beizubehalten. — A. 2. Es ist wiederum die Lesart Reina und Modena zu lesen, nach der statt der ersten und vierten nicht die erste und zweite, sondern die zweite und dritte Note *semiminimae* sind. — 72, Z. 3 die fünfte Note ist nach Reina und Modena in *semibrevis* zu verbessern, ebenso Z. 4 die drittletzte Note und Wolf's Emendation hier zu streichen. — In der Übertragung sind außerdem am Ende der Ripresa (III 105 Sy. 4) die Pausen zu alterieren, wie wiederum Reina und Modena, die je zwei Pausen schreiben, beweisen. — A. 1 ist zu streichen und DE beizubehalten. — Die Textfortsetzung, die in Reina und Modena erhalten ist, fehlt bei Wolf. — Nr. 44. II 73, A. 1 die *brevis* der Handschrift ist richtig, dagegen der Teufel zu dieser Stelle bei Wolf falsch. 75, Z. 3 ist der zweite Punkt zu streichen und demgemäß in der Übertragung zwei Takte hier in einen zusammenzuziehen. — Die Folge von Pause und zwei *semibreves* im Oktonartakt, die Wolf sonst richtig mit Alteration der zweiten *semibrevis* wiedergibt (z. B. 108 Sy. 2, T. 1 und 2), ist auch 107 Sy. 3, T. 3, wo Wolf die Pause alteriert, so zu übertragen. — Über den Modus der Strophe könnte man zweifelhaft sein; im Ritornell ist der Modus *imperfectus* aber evident. — Nr. 45. II 75 A. 1 ist für Z. 1 zu streichen, da die Fahren in der Handschrift stehen, nur durch die Miniatur am Anfang etwas undeutlich sind. — Ebenso ist 77, A. 1 unrichtig. — Außer beim 1. Takt des Ritornells geht der *modus imperfectus* ganz durch. — Nr. 46. Die Original-Notation ist völlig korrekt und zweifellos *senar* perfekt. In der Übertragung, die, wie erwähnt, nach I 280 als Beispiel für den *i*-Takt dienen soll, faßt Wolf einige Stellen als *senar* imperfekt auf, was irrig ist; auch diese übrigens nur wenigen Takte sind perfekt zu übertragen. — Der Text der Ballade ist hier vollständig gegeben. V. 3 und 4 sind musikalisch gleich; V. 5 und 6 sind der Ripresa, V. 7 und 8 zweimal dem folgenden, V. 9 und 10 wieder der Ripresa unterzulegen. Die Hauptkadeuz des Stückes ist also in G.

Francesco ist durch drei Balladen vertreten, *Ma' non s' andra*, *Per la mie dolce piaga* und *Benche ora piova*, Nr. 51–53. Nr. 52 ist 3st. mit textlosem Tenor und Kontratenor, unter den Wolf'schen Beispielen das erste italienische Werk in einer französischen Kompositionsform und mit Details französischen Stils, die Wolf zum Abdruck veranlassen. II 93 A. 1 D in der Handschrift ist richtig und nur III 126 der Kontratenor hier falsch übertragen, da die *brevis* d hier perfekt, nicht imperfekt ist. Auch die Emendation 92 A. 1 ist falsch, da *legame et nodo* der Handschrift richtig ist. — Nr. 51 und 53 sind 2st. Balladen italienischen Stils. In Nr. 51 ist Z. 2 *semibrevis* c der Handschrift nur Schreibfehler für *minima* (Panc. und Paris sind korrekt), Wolf's Übertragung III 124 ist unmöglich. Die beiden figurierten Takte II 91 Z. 3 Ende gehören zu den seltenen Stellen, an denen, wenn, wie es hier in allen drei Handschriften der Fall ist, Taktbuchstaben fehlen, keine sichere Entscheidung über den Rhythmus möglich ist. Wolf hält sie für *senar*, was aber eine, wie mir scheint, nur unbefriedigende

Übertragung ergibt; ich halte sie für oktonar. Im Text lies *non a un' otta* und *per tormi*. — In Nr. 53 hat die Handschrift auch im Tenor *non a ogni*.

Die Notenschrift Francesco's hietet ähnlich der Machault's wenig Singuläres; daher ist die Zahl seiner von Wolf hier aufgenommenen Werke so gering. Sein Rhythmus ist überaus ebenmäßig und flüssig, ebensoweit entfernt von den reichen Koloraturen der älteren Italiener wie von den komplizierten Rhythmen der jüngeren wie Paolo und der Oberitaliener. Vermöge seiner künstlerischen Bedeutung steht er aber im Mittelpunkt der toskanischen, ja überhaupt italienischen Kunst; davon geben aber die Prohen hier keinen Begriff.

Charakteristisch für die mittlere Epoche der italienischen Kunst ist die sich immer steigende Freude an der Balladen-Komposition. Von einigen Komponisten sind nur einige Balladen erhalten, so von Bonavitus Corsini in London (Nr. 59 *Piata ti mora*), von Henricus oder Arrigo in Reina und Paris it. (Nr. 57 *El capo biondo*), Jacobelus Bianchy in Reina (Nr. 58 *Chi ama*) u. a. Nr. 57 weicht in der musikalischen Fassung wesentlich zwischen Reina und Paris ab; Wolf geht vom ersten die Original-Notation und von heiden die Übertragung (III 57a und b). Zu bemerken ist, daß in Paris dem Tenor aus Raummangel der Text nur fragmentarisch untergelegt ist, was Wolf ergänzt: II 102 A. 1 und 103 A. 1 und 2 sind zu streichen. Der Text ist in Nr. 58 von Wolf nicht richtig wiedergegeben; freilich ist leider wie in Chantilly und London, auch in Reina der Textzustand ein höchst verwahrloster; ich las den Anfang von 58: *Chi ama nela lingua c chi nel petto ma mi per certo piace*. *Petto* ist Zeilenende, daher Vollkadenz, und Reim; der Schlußvokal ist also nicht zu elidieren, wie es Wolf tut, und die Schlußsilbe gehört auch im Tenor zum guten Taktteil. In T. 10 des Tenors hat die Handschrift *c* statt *d*.

Auch der größte Teil der Kompositionen von Paolo von Florenz<sup>1)</sup> sind Balladen; durch ihn erlebte aber auch das Madrigal noch eine Nachblüte, von der Nr. 61 *Nell' ora* eine Probe gibt, die korrekt ist. Nur die Textunterlage läßt auch hier bei Wolf, wie so oft, zu wünschen übrig, und eine Erläuterung des Baues des Ganzen ist nötig. Wolf fügt in der Übertragung für die Chiusi Schlußsilben zu, die für den ersten Teil offenbar unrichtig sind; das Original legt hier nirgends Text unter. Schon Carducci (*Opere* 8, 375) macht auf den singulären Bau aufmerksam: die drei Madrigalstrophen sind wie Terzinen gehaut, denen ein mit V. 8 reimendes Zeilenpaar als Madrigalritornell folgt. Der Komponist differenziert in beiden Teilen Verto und Chinso. Am wahrscheinlichsten ist also im ersten Teil, daß Strophe 1 und 2 den Verto und Strophe 3 den Chinso benutzt, also *perisse* der Text des Chiuso ist. Die heiden Zeilen des Ritornells sind dann durchkomponiert und trotzdem schreibt die Handschrift eine Wiederholung vor, was sonst nie vorkommt. Das *Jo etc.* im Text deutet nur an, daß das Ritornell erst nach *perisse* folgt.

Das letzte Madrigal der Beispiele ist Nr. 60 *Tremando* von Rosso aus Codex London, das einzige erhaltene Werk dieses Komponisten, dessen chronologische Einordnung ich offen lasse.

Außer den besprochenen weltlichen Werken gibt Wolf zwei Proben italie-

1) Einen kleinen ganz elementaren Traktat in der Überschrift *secundum magistrum Paulum de florentia* bezeichnet fand ich in Flor. Laur. Ashb. 1119 (ol. 1048, fol. 64—69

nischer geistlicher Musik dieser Zeit Nr. 48 und 62. Nr. 48 ist das 3st. Schlußstück *Benedicamus* der sonst 2st. Messe verschiedener Komponisten in Paris it., das, wie erwähnt, im Kodex anonym, im alten Index Paolo bezeichnet, von Wolf ohne Grund dem Komponisten des vorhergehenden *Agnus Dei*, Gherardello zugeschrieben wird. Die Überlieferung ist an einigen Stellen inkorrekt. II 81 A 1 ergänze ich drei Triolen- statt, wie Wolf, zwei semiminimae-Fahnen. — 82 Z. 7. Die 8. Note las ich semibrevis. — A. 2 ist zu streichen. — Eine größere Emendation ist dann am Schlusse nötig, der musikalisch für diese Zeit recht auffällig ist. Der Tenor hält den als maxima geschriebenen oberen Leitton E eine Anzahl von Takten, quasi unmensuriert, wie es in den alten liturgischen Kompositionen üblich war, für das Trecento aber ganz singulär ist.

Nr. 62 ist ein 3st. *Sanctus* von Gratosus de Padua aus Kodex 684 der Paduaner Fragmente, das Wolf leider nicht vollständig gibt; wie erwähnt, übersah er, daß durch einen glücklichen Zufall auch der Kontratenor des *Benedictus* in Padua 1475 erhalten ist, dieser f. 50', jenes f. 51 des alten prächtigen Kodex. Die Wiedergabe ist korrekt. II 110 A. 1 ist zu streichen. III 150 fehlt der Schlußstrich nach *venit*. Bieten die Paduaner Fragmente auch nur wenig vollständige Werke, so ist ihre Wichtigkeit gerade für die Kenntnis der geistlichen italienischen Musik doch überaus groß und die Aufschlüsse darüber auch aus den nur fragmentarisch erhaltenen Werken überraschend.

Die beiden letzten von Wolf mitgeteilten italienischen Werke sind Nr. 30 *Dolce fortuna* von J. Ciconia und Nr. 63 eine kleine Ballade *Sol mi tragghe* von Zacharias, der in Laur. als *Chantor domini nostri Pape* bezeichnet und wohl mit Nicolaus Zacarie, Sänger in der päpstlichen Kapelle seit 1420 (Haberl, »Bausteine« I. 57 ff. III 32) identisch ist. Beide gehören zu den ganz wenigen Komponisten, von denen Werke sowohl in Handschriften der hier ausführlicher besprochenen Epoche, wie Laur. und Modena, als auch in solchen der Dufay-Zeit erhalten sind. Während Codex Modena neben den zur Zeit seiner Niederschrift modernen Kunstwerken auch ältere Werke bis zurück zu Machault in überreicher Fülle hat, also die Entwicklung der Musik durch drei Menscheualter hindurch repräsentiert, nehmen die Handschriften der Dufay-Zeit mit überaus geringen Ausnahmen nichts altes mehr auf, auch nichts mehr, was der letzten Generation vor ihrer Zeit angehört. Ja, es finden sogar, wie mir scheint, auch die zeitgenössischen Komponisten, soweit sie zu epigonenhaft in den Bahnen des alten Stils wandeln und sich nicht weiter entwickeln, wenig Berücksichtigung. Codices, wie die beiden Bologneser, der Oxforder und die Trienter, haben fast keine Berührung mehr mit der alten Kunst; mit ihnen beginnt eine neue Epoche der Entwicklung der mehrstimmigen Musik<sup>1)</sup>.

Zu den erwähnten Ausnahmen gehört zunächst Zacharias, ein Mitläufer in beiden Stilen, der in Codex Laur. mit einer ganz verwilderten Caccia und sechs Balladen, in Modena mit der Caccia und zwei dieser Balladen, ferner mit dem 3st. *Sumite* (Nr. 70) und einem 3st. *Patrem*, in Bologna 37 mit

1) Es fehlt in ihnen natürlich nicht an Werken von Komponisten des neuen Stils, die diesen noch nicht durchgebildet zeigen. In Dufay's Chansons z. B. ist eine deutliche, wohl ziemlich rasch anzunehmende Entwicklung vom alten zum neuen Stil aufzuweisen (vgl. meine Anzeige der Trienter Codices in der Neuen Zeitschrift für Musik 1904, S. 617).

diesem *Patrem* f. 88' und anderen Meßteilen vertreten ist, ebenso in Codex Oxford, falls die Identifizierung mit Nicolans Zacarie zutrifft (*Gia per grant* und *Letetur*).

Nr. 70 gehört zu den oben bereits erwähnten in Modena mehrfach vertretenen frostigen Scherzen in musikalisch überaus gekünstelter Form. Der lateinische Rätseltext, dessen Lösung Wolf in der Übertragung andeutet, hat die Form einer französischen Refrainballade. Die Wiedergabe ist korrekt. II 127 A. 1 ist zu streichen. Bei der Übertragung der roten hohlen fusae Z. 2 kann man schwanken zwischen Wolf's Wiedergabe (semibrevis = 4 fusae) und der Übertragung als Triolen (semibrevis = 6 fusae), wobei dann die minima vorher alteriert werden muß, was an sich trotz der in Pünkte eingeschlossenen Pause wohl möglich ist. Ich möchte die letztere Übertragung vorziehen, da der Kontratenor am Ende des ersten und dritten Teils rotvolle fusae als Triolen verwendet, mithin die Evakuierung an der ersten Stelle wohl einfach als Diminution aufzufassen ist. — In Nr. 63 ist die Emendation II 113, A. 1 irrig; nicht die semibrevis c, sondern das vorübergehende a ist als minima zu lesen (Modena hat es korrekt). Die brevis gilt also nur fünf minimae und semibrevis d bleibt maior; nur so kommt auch der Hoquetus richtig heraus.

Ein weiterer Übergangskomponist, dessen Werke in alten und neuen Handschriften erhalten sind, ist der Eklektiker Jo. Ciconia aus Lüttich. Codex Modena enthält von ihm ein großes 3st. französisches Virelai *Sus un fonteyne*, das rückwärts, und einen fragmentarischen 3st. Kanon *Quod iactatur*, der vorwärts blicken läßt. Padua 1115 überliefert die als Nr. 30 abgedruckte 2st. italienische Ballade *Dolce fortuna*, die in der modernen Handschrift Paris n. acq. fr. 4379 anonym wiederkehrt (II 50 Z. 5 fehlt die fis-Vorzeichnung des Kodex, Z. 7 und 51, Z. 1 finis punctorum vor *Quando*). In den modernen Handschriften, besonders Bologna 37, finden wir seine Werke dann zahlreicher vertreten, wenn auch, wie oben erwähnt, die zehn Kompositionen Bologna 2216 Nr. 59—68, die Wolf ihm ohne triftigen Grund zuschreibt, vorläufig als anonym gelten müssen. Nicht beachtet von den Musikbistorikern blieb bisher ein Fragment einer großen oberitalienischen Handschrift, erhalten in dem aus Padua stammenden Kodex 14 des Calvario bei Domodossola, das neben Werken sonst unbekannter Paduaner auch eines von Ciconia *Benche du vui* enthält (vgl. R. Sabbadini in *Giorn. stor. d. lett. it.* 40, 270 f.). Da das eine der beiden Blätter die Seitenzahl 141 trägt, die Maße des Fragments aber mit den der beiden anderen nur fragmentarisch erhaltenen oberitalienischen Handschriften nicht übereinstimmen, so erfahren wir hier von einer dritten großen Handschrift dieser Gegend, die bis auf ein dürftigstes Bruchstück vernichtet ist.

Die letzte bisher unbekannte große Handschrift der Zeit vor Dufay, die allem Anschein nach in ihrem größten Teil noch jünger als Modena ist, ist der Codex Turin, Bibl. Naz. J. II 9, den Herr Prof. W. Meyer in Güttingen vor einigen Jahren entdeckte. Er hatte die große Freundlichkeit, mir davon Mitteilung zu machen, wofür ich auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank ausspreche, und ich konnte die Handschrift noch vor dem Brande der Turiner Bibliothek benutzen. Da Herr Prof. Meyer selbst mit Studien über sie beschäftigt ist, so beschränke ich mich hier auf die Bemerkung, daß sie außer einstimmigen Werken eine große Anzahl mehrstimmiger Werke enthält, Meßteile, lateinische und französische Motetten, fran-

zösische Balladen und Rondeaux, in Summa 219 mehrstimmige Kompositionen, leider sämtlich anonym, von denen bisher keine einzige in irgend einer anderen Handschrift nachweisbar war.

Ich bin am Ende meiner Besprechung. Ist sie umfangreich ausgefallen dadurch, daß mir so vieles an Anlage und Einzelheiten verbesserungsbedürftig erschien, so liegt das vor allem an der Fülle und Neuheit des Stoffes, den das ernste Streben und die eindringenden Untersuchungen des Verfassers nicht ganz meisterten. Andererseits wird die Besprechung aber auch gezeigt haben, wie trotz der vielen Ausstände genug des positiv Wertvollen vorhanden ist, nicht uur durch die umfangreiche Publikation von Quellenmaterial, die für den größten Teil der behandelten Zeit ganz neu ist, an Kunstwerken und Handschriftenbeschreibungen, sondern auch in der Durcharbeitung des gedruckten und handschriftlichen Materials für die Zwecke der Einsicht in das Wesen und die Entwicklung der Notenschrift der Zeit besonders von 1300 bis zum Eintritt der weißen Notation. Es erübrigt zum Schluß dem Verfasser zu danken für die von ihm gebrachten Opfer, ohne die ein Werk wie das vorliegende nicht hätte geschrieben und veröffentlicht werden können, und die sorgfältige Drucklegung und Ausstattung des Verlags anzuerkennen.

---

---

---

## Die Vierteljahrshefte der Sammelbände

erscheinen am 1. Oktober, 1. Januar, 1. April und 1. Juli. Schluß der Redaktion jedes Heftes: ein Monat vor seinem Erscheinen. Handschriften und andere Sendungen beliebe man zu richten an den Herausgeber: Dr. Max Seiffert, Berlin W. Göbenstraße 28.

---

---

# Inhaltsverzeichnis

des

sechsten Jahrgangs von Zeitschrift und Sammelbänden  
der Internationalen Musikgesellschaft.

Zusammengestellt von Gerhard Tischer.

## Vorbemerkung.

### 1. Erklärung der Schriftzeichen:

- a) Musikgeschichtliche Begriffe: . . . . . fetter Druck (Violone, Palestrina).  
b) Autoren der Zeitschrift, der Sammelbände, der Kritischen . . . . . gewöhnliche Schrift.  
Bücherschau, der Zeitschriftenchau . . . . . Sperrdruck (Ambros).  
c) Autoren, die berichtigt oder kritisiert werden: . . . . . Kapital-Schrift (Pauze).  
d) Orts- und Länder-Namen: . . . . .  
e) Die Zahlen bedeuten die Seiten, und zwar gelten die schräglegenden [Cursiv] für die Sammelbände,  
die gewöhnlichen für die Zeitschrift.  
f) † bedeutet: gestorben.

2. Bezüglich C und K sehe man in zweifelhaften Fällen bei beiden Buchstaben nach. Analog C und Z.

A. 485.

A., K. 449.

A. M. 406.

AACHEN, Theater und Musik in A. seit dem  
Beginn der preuß. Herrschaft (Fritz) 317;  
Schlußkonzert des Gregoriushauses  
(Anonym) 519.

Abell, M. 50, 519.

Abert, H. 269, 369. »Alte Studentenmusik  
in Halle a. S.« 499. »Die Musikästhetik  
der Echecs Amoureux« 346.

Abert, H., »Die Musikästhetik der  
Echecs amoureux« (Anonym) 228.

Accent (Beckett) 444.

Achenbach, »Behandlung der Kir-  
chenlieder auf historischer Grundlage«  
(Große) 137.

Acker, P. 90.

Aekte, A. (Anonym) 406.

Aekté-Renvall, A. 449.

Adalewsky, E. 135.

Adam, Berlioz jugé par A. (Prod'homme)  
54.

Adams, W. Davenport, Diet. of Drama 262.

Address by Kretzschmar to IMG. 7, 97.

Adler, F. 135.

Adler, G. 135, 406.

Adler, G., »Vorlesungen über Wagner«  
(Korngold) 270, (Anonym) 316, (Behrend)  
320, (Heuß) 370, 479, (Mey) 521.

Ästhetik, das Problem des Tragischen bei  
Nietzsche (Anonym) 406.

AFRICAN »Clickers«. Article (illustrated) by Al-  
gernon S. Rose 283.

Cf. p. 60. These otherwise »Senzza«. Box  
with vibrating prongs (Imbeeri) made of  
bamboo or metal.

— Instruments. Article by Algernon S.  
Rose 60.

Trading nations should collect information  
60; knowledge of natives necessary 61;  
Schunga 61; Zézé, Pungwe 62; Valla, De-  
vil's Harp, Rebab, Rebec 63; wind 64; Per-  
cussion 64; Marcello 64.

AFRIKA, Coleridge-Taylor, 24 Negro-Melo-  
dies (Elson) 407; a private collection of  
a. instruments (Rose) 60.

Agrajew, G. 369.

Ahle, J. R., Bedeutung für die Suite (Rie-  
mann) 503.

Aims of the IMG. Address by Kretzsch-  
mar 7, 97.

Akustik e. a. Tonphysiologie, Tonpsycholo-  
gie; sound and its laws (Elson) 270;  
les premiers éléments de l'acoustique  
(Guillemin, Schäfer) 82; Apparat zum  
Nachweis des Druckes von Schallwellen  
(Wood) 233; Apparat zur Demonstration  
stehender und interferierender Wellen  
(Schmidt) 139; über die Schwingungs-



- form des Stieles der Edelmänn'schen Stimmgabeln (Ostmann) 231; kinemat. Studie über die longitudinalen Bewegungen des Stieles einer tönenden Stimmgabel (Edelmann) 520; Flüstergalerien (Altenburg) 369; A. musicale (Guillemin) 371; A. et musique (Guillemin) 450; Klangfarbe oder Tonfarbe (Stöhr) 55; les sons inférieurs et la théorie de Riemann (Marnold) 452; absolute Tonreinheit (Wecker) 140; mus. A. als Grundlage der Harmonie und Melodik (Capellen, Münnich) 129; der a. Einfluß der alten und heutigen Klaviere auf die Kompositionstechnik (Riemann) 271; zwei strittige Punkte aus der Schalllehre (Altenburg) 316.
- Alafberg, F. 485.
- Alaleona, D. 449.
- Allassio, by Elgar 42.
- Albéniz, J., »Pepita Jimenez« et »l'ermittage fleuri« (Br.) 229, (Closson) 229.
- Albers, P. 269.
- Albert, H., A.'s Arien, Denkmäler d. T. Bd. 12, 13, (Göhler) 270.
- Albert Hall Choral Society 122, 253.
- Alceste legend, and performance at Royal College of Music (Maclean) 165, 218.
- Alcimadure, Komp. 586.
- Aleotti and the Water-organ (Maclean) 196, 215, 235.
- ALEXANDRIA and early book-illustration 191, 213, 235.
- Alexojew, P. S. 369.
- Alfvén, H. (Anonym) 316.
- Alkmoonok, Cherokee song (Sonneck) 464.
- Allihn, M. 181.
- Alnaes, E. (Anonym) 135.
- Alten 181.
- Altenburg, W. 50, 90, 135, 228, 316, 369, 519.
- Altenburg, W., »Die Klarinette« 81.
- Althaus, B. 135.
- Altmann, G., 449.
- Altmann, W. 50, 90, 181, 269, 369.
- Altmann, W., »R. Wagner's Briefe« (Heuß) 221, (Krebs) 317, (S.) 373.
- Altmann-Kuntz, M. (W.) 523.
- Ambient, M. 50.
- AMERICAN copyright (Hamlin) 266.
- AMERICAN music-history (Elson) 264.
- AMERICAN Operas, early. Article by O. G. Sonneck. 423.
- They were entirely copied from English (not continental) models; first with ballads collected (ballad-operas), then somewhat more original. A series of such 1730—1800 described. He considers outlook of native opera hopeless.
- AMERIKA (Weingartner) 411; the place of music in A. life (Finck) 182; the history of a. music (Anonym) 50; Elson: hist. of a. music (Anonym) 264; Musikleben in A. (Laser) 409; osservazioni di un musicista nord-a. (Lombard) 53, 442; bedeutende a. Komponisten (Finck) 408; a. Komponist und a. Musikschule (Mathews) 487; the new A. music (Gilman) 230; en a. recett föreställning (Akté-Renvall) 449; Art music in the Middle West (Mathews) 318; mus. conditions on the Pacific coast (Gates) 450; music in the South (Pike) 487.
- Amico Fritz in London 436.
- Analysen 449.
- Andersen, H. Chr., A. und die Musik (Kohut) 317; A. and music (Moore) 522; A. och musiken (Anonym) 369.
- Andersson, O. 369, 406, 449, 519.
- Andrae, Aug. 406.
- André, M. 228.
- Andreae, V., (Trapp) 272; »Charon's Nachen« 341.
- Andres, K. 228.
- Anger, J. H., »Form in Music« 439.
- αγγαρίων or organ-keys 159.
- ANJOU, Musik im 15. Jahrh. (Petrucchi) 139.
- ANNAM, annamitische Melodien (Knosp) 53.
- Annesley, Ch., »Standard Operaglass« 480.
- Anomere, T. S., »Das Fundament des Geigenspiels« 262.
- Anrooy, P. van 369.
- Antcliffe, Herbert 51, 90, 406.
- Anteros 136, 449.
- Anthony, E. (Gamba) 229.
- Anthony, J., »Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges« (Widmann) 185.
- Antiphonary, Bangor 481.
- Antiquitates Vulgares (Hazlitt) 266.
- Antonietti, A. (Anonym) 406.
- Apeldoorn, J. C. van 228.
- Apthorp, F. (Anonym) 484.
- ARABIEN, arabische Lieder (Scherber) 184; Socotri-Musik (Adler) 406; le chanson populaire arabe en Algérie (Aubry) 316; musique arabe et maure (Rouanet et Yafil) 445; Isnafel, the arab equivalent of a concert (Anonym) 449.
- Arakiew, D. 406.
- Arbos, Señor Fernandez A. (Anonym) 368.
- Archer, P. (Brenet) 12.
- Architecture, English (Atkinson) 262.
- Arend, M. 51, 90, 136, 182, 269, 369, 406, 485; (Bachfest) 136.
- Argus 406.
- Arie, Da capo-A. (Heuß) 73.
- Aristoteles, A. über Musik (Mpellaink) 92.
- Aristoxenus von Tarent und die Musik des Altertums nach Laloy (Houdard) 408.
- ARMENIEN, Musik in A. (Korganow) 26; a. Volkslieder (Harnack) 230.

- Armin, H. 182.  
 Armstrong, W. 182, 316, 449.  
 Arnold, C. 51.  
 Arnold, F. 182.  
 Arnould, S., le comte de Lauragais et S. A. (Teneo) 453.  
 Artôt, Lola A., de Padilla (Anonym) 368.  
 Asenijeff, E. 369.  
 Ashton, Algernon (Saint-George) 54.  
 Aspelin, B. (Anonym) 406.  
 Asseline, E. (Brenet) 28.  
 Astarte by Alex. Mackenzie 168.  
 Athenaeus and the Water-organ (Maclean) 185, 190, 234.  
 Atkins, Ivor, Conductor 41.  
 Atkinson, Th. D., English architecture 262.  
 Auber, A.'s Eigentümlichkeiten (Kohut) 53.  
 Aubry, P. 182, 228, 316, 449; »Les plus anciens monuments de la musique française« 439.  
 Aubry, P. a. Jeanroy.  
 Aufführungen älterer Musikwerke 125, 171, 215, 257, 299, 352, 472.  
 Aufführungsrecht s. Juristisches.  
 Augé de Lassus, L. 269.  
 Auger, P. (Brenet) 28.  
 Aulin (Violinkonzert) (Schmitz) 319.  
 Aurelian von Reomé, musica disciplina (Ott) 138, 231, 409.  
 Aurovy, P. van 51.  
 Ausstellung, P. de Wit's A. auf dem Gitarrentage in München (Anonym) 51; the trecentenary exh. of the musicians' company (Crotchet) 51; English church exhibition at St. Albans (Anonym) 519.  
 Austin, F. (Bowden) 369.  
 Aveling, for Alceste text 166.  
 Avellis, G. 228.  
 Avenarius, F. 228.  
 Averkamp, A. 369.  
 AVIGNON, la musique à A. (Gastoué) 520; »la société Saint-Cécile d'A. au XVIIIe siècle« par J.-G. Prod'homme 423. Mitteilung der Statuten aus dem Jahre 1725.  
 B. 406.  
 B., A. 407.  
 B., C. M. 449.  
 B., E. 51.  
 B., E. F. 519.  
 B., H. 228.  
 B., J. 228, 407.  
 B., M. 136, 407, 519.  
 B., R. 228, 316, 369, 407, 485.  
 B., V. 519.  
 Bach, G. 485.  
 Bach, J. Ch., Motette »Ich lasse dich nicht« (Heuß) 112.  
 Bach, J. S. (Pischinger) 232; (Weißgerber) 233; Stammbaum des Ohrdruffer Zweiges der Familie B. (Thomas) 140; B.'s Vater (Anonym) 519; B.'s Ohrdruffer Schulzeit (Thomas) 140; Geburtshaus in Eisenach 218, (Puttmann) 487; »Bach 1716 in Halle« von Seiffert 595.  
 Nachrichten über die Verpflegung für Bach, Kuhnau und Rolle, die zur Prüfung der von Cuncius gebauten Orgel in der Liebfrauenkirche nach Halle gekommen waren.  
 — Medaillonporträt am Lutherdenkmal in Brieg 359; Händel u. B. (Nin) 54; B.-Sammlung von Hauser 303; B.'s Notenbüchlein für A. Magdalena Bach (Teichfischer) 140; Neuausgabe von Batka (Heuß) 314 (Anonym) 316; Weihnachtsoratorium (Heuß) 209; »Johannespassion« (Heuß) 346; (Krtsmáry) 409; B.'s Rezitativbehandlung (Heuß) 230; der Evangelist in der Matthäuspasion, eine dramatische Persönlichkeit (Wirth) 187; Matthäuspasion »Wenn ich einmal soll scheiden« (Rabich) 139; figurierter Choral »Was Gott tut«, Goldberg Variationen, Kantate »O holder Tag« Trippelkonzert in D (Reuß) 389; zu drei B.'schen Kantaten (Mendelssohn) 138; B.'s Motetten, begleitet oder unbegleitet? (Heuß) 107; Motette »Komm, Jesu, komm« (Heuß) 110; 5. und 6. brandenburgische K. (Naumann, Heuß) 367; die hufvudsakligaste formerna för orgelmusiken i dess utveckling till J. S. Bach (Anonym) 90; Formen der Orgelmusik bis B. (Reimann) 92; Klaviermusik (Brunner) 136, (Motta) 91; Studium des wohltemperierten Klaviers (Weber) 92; Klavierkonzert A-dur (Spiro) 100; B.'s Klaviermusik auf dem Harmonium (L.) 486; die »Ciaccona« von B. (Hartmann) 91, 450; praktische Bearbeitung B.'scher Kompositionen (Seiffert) 232; B. und seine Transkriptoren (Spiro) 92; Bearbeitung B.'scher Werke (Wolfram) 272 (Seiffert) 232; neue Bachausgaben (N.) 92; Sonaten für Piano und Violine herausgegeben von G. Schreck (Heuß) 180, G-moll-Konzert für dieselben Instrumente (Heuß) 180; Neue Bachfunde (Seiffert) 373, 441; ein verlorenes Werk von B. (Spiro) 100.  
 — verschwundene Traditionen des B.'schen Zeitalters (Schering) 92, 232; B. als Dichter (Anonym) 90; B. als Humorist (Prüfer) 92; le symbolisme de B. (Schweitzer) 232, (Baldensperger) 316; le langage musical de B. (Lichtenberger) 372; Schweitzer: B., le musicien-poète (Bordes) 407, (Widor) 411; B. und der evgl. Gottesdienst (Greulich) 230, Kritik da-

- von (Herold) 451; B.'s Mission (Smend) 139; zur Bachbewegung (Schultz) 271; zur Bachpflege (Rabich) 139; Bachgesellschaften, Bachfeste (Kniese) 451; Johannesburg, Bachgesellschaft 261; Rom, Società G. S. B. (Spiro) 428; die neue B.-Gesellschaft und ihre Aufgaben (Nagel) 138; Festschrift der Neuen B.-Gesellschaft 185; »Bach-Jahrbuch 1904« 178, (G.) 450; 9tägiger Bach-Zyklus in Bethlehem in Pensylvanien 173; B.-Feier in Arnstadt (Rabich) 139; Bachkonzerte der Berliner Singakademie in Eisenach (Heuß) 433, Leipzig 182, (Heuß) 521, (Münch) 66, alle übrigen Berichte s. Bachfest 90, 136; Nachklänge zum Fest in Leipzig (Herold) 270; B. im Universitätsgottesdienst zu Heidelberg (Stein) 55.
- Bach, J. S.**, conceived as programme-writer (Carmen Sylva) 477
- Bach, Ph. Em.**, Thematischer Katalog (Wotquenne) 314.
- Bach, W. F.**, »Sinfonia à 2 Travers, 2 Violini, Viola e Basso (Hornbostel) 432.
- Bache, E.** 51.
- Bache, F. E.**, the pianoforte works of B. (Langley) 409.
- Bachmann, Fr.** 136, 182, 228.
- Bäuerle, H.**, Praktische Ausgabe von Vittoria (Schmitz) 373.
- Baillet, J. (Brenet)** 12.
- Bakunin, M.** 369.
- Balakirew, M.** (Calvocoressi) 370.
- Balalaika instr.** (Bernstein) 282.
- Baldelli, A. (Mercier)** 409.
- Baldensperger, F.** 316.
- Baldi illustrates the Water-organ 195; see** Commandino.
- Balifre, M. (Brenet)** 29.
- Ballade, die moderne B. und Romance** (Bergmann) 182, (Benzmann) 269; Plüdemann und die deutsche B. (Teibler) 139; typische Züge in der schottisch-engl. Volksb. (Glöde) 370; old ballads (Foster) 52.
- Ballads, English** 497.
- Ballett, das B. (Anonym)** 406.
- Balme** 316.
- Baltzell, W. J.** 182, 269.
- Balzac, H. de, le sentiment musical chez B. (Rouchès)** 184.
- Bandmann, T.**, »Zur Lehre der Tonbildung auf dem Klavier« (Clark) 413.
- Bantock, Granville.** »Time Spirit« 42, 512.
- Barbato illustrates the Water-organ 195, 213, 235.**
- Barblan, O.**, Bündener Festspiel 35.
- Barclay Squire, W.**, »Purcell as Theorist« 521.
- Barilli, A.** 519.
- Baring-Gould, S.**, »Siegfried« 263.
- Barini, E.** 182, 369, 407, 449.
- Barnes, J. M.** 316.
- Barnett, J. F.**, at Leipzig 508.
- Baroni, J. M.** 407.
- Barth, A.** 369, Bildung der menschlichen Stimme 81.
- Bas, G.** 519.
- BASEL.** Musikbericht 205, 340.
- Basermann, H.** 449.
- Bates, Mr. and Mrs. Joah (Anonym)** 228.
- Bateson, Mary.** Mediaeval England 263.
- Batka, R.** 51, 90, 228, 269, 407, 449, 485, 519.
- Batka, R.**, Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen 81. Kritik davon (Rychnovsky) 128.
- Batka, R.**, Neuauflage von J. S. Bach's Notenbüchlein für F. Magdalena Bach (Heuß) 314. Neuauflage der Lieder Mülch's von Prag (Rychnovsky) 307.
- Baton, Gegner Rousseau's** 575.
- Bauer, E.** 519.
- Bauer, E.**, Birthday Book of Musicians 263.
- Bauer, M.** 229.
- Bauernfeind, G.** 136.
- Baughan, E. A.** 51, 136, 229, 269, 407.
- BAYREUTH (Anonym)** 269; Festspiele 1904 (Arend), (B.), (Busching) 51, (Morold) 53, (Reuß) 54, (Solenière) 54, (Viotta) 54; Siegfried-Idylle à B. (Sand) 54; B. im Winter (Placci) 232; B. in der stillen Zeit (Kallenberg) 137; Jung-B. (Meyer) 138; B. und die deutsche Kultur im Lichte Schiller's (Conrad) 450; B. in Gefahr (Placci und Marsop) 271; Kampf zwischen B. und München (Caliban) 136; B. nach New-York (Motta) 53.
- Beach, B.**, the American composer (Elson) 485.
- Beal, E. F.** 519.
- Beaudu, Ed.** 182.
- Beaulieu, H.** 309.
- Becker, Dietrich.** »Sonaten« (Riemann) 511.
- Beckmann, G.** 449, 485, 519.
- Bédier, T.**, »Tristan und Isolde« 480.
- Bedos de Celles and the organ** 200.
- Beer, G.** 269.
- Beer, P.** 519.
- Beethoven (Lamprecht)** 372, (Symons) 373, 488; B.'s Jugend (Lerse) 372, (Friedländer) 454; B. beim Generalbassstudium (Dubitzky) 52; B.-Landschaften (Kormorzynsky) 91; B.'s Zeitgenossen (Grunsky) 230; ein Prager Urteil über B. (Rychnovsky) 453; B. im eigenen Wort (Karst) 179, 266, 371; B. über Kunst (Kerst) 53; Briefe in Auswahl von Storck (Heuß) 399; das Original-Ms. des Briefes an A.

- Milder-Hauptmann (Kaliſcher) 371; un quaderno di autografi di B. del 1825 (Roda) 319, 522; Klinger's B. (Hartwich) 371; le monument B. (Groz) 450.
- B. and his music (Surette) 319; B. u. seine 9 Sinfonien (Aurovy) 51, (Anonym) 316, (Brenet) 369; B.'s Sinfonien, Instrumentation (Kes) 230; Instrumentation der Sinfonien ergänzt von Kes (Heuß) 253, (Hammer) 270, (Lange) 270; B.'s Eroica (Nef) 372; zum Jubiläum der Eroica (Anonym) 368; 7 Sinfonie (Krohn) 372; die Heimat der Neunten (Eisner) 450; l'œuvre des sinfonies et l'interprétation de Weingartner (Boutarel) 457; «Missa solemnis» (Anonym) 369; Es-dur-Konzert (Grove) 317; Klaviersonaten (Anonym) 136, (Nagel) 307, (Reinecke) 364; B.'s sonatas and the three styles (Niecks) 421; de techniek in B.'s piano-sonates (Roovaart) 487; I. Streichquartett (Untersteiner) 410; I. quartetti di B. e Joachim (Valetta) 374; Scherzando vivace aus Op. 127 (Siegfried) 232; B.'s Sonates en Trios voor Piano en Viool-Violoncell (Kruijs) 231; Walzerkompositionen (Niecks) 203; 12 Menuette für kleines Orchester 220; Studien zu Fidelio (Lehmann) 225; «Fidelio» in Wien neu einstudiert (Vancsa) 140; B. als Liederkomponist (Tischer) 185; posthumous P. F. Concerto in D. 348;
- le secret de B., lettres d'amour et feuilles au vent (Bouyer) 369, 407; the love question of B. (Whiting) 453; Aus B.'s Frauenkreis (Kaliſcher) 317; B. und die Frauen (Conrat) 182, 229; B. and Searlatti (Anonym) 406; B.'s Beziehungen zu Mozart (Kaliſcher) 91; B. und Goethe (Douel) 229; B., Goethe und Varnhagen von Ense (Jacobs) 183; B.'s Beziehungen zu Schiller (Kaliſcher) 451; Grillparzer und B. (Kohut) 451; B. an Wagner (Hoven) 137; «Parisfale» und B. (Blumenberg) 182; Biographie von Göllerich (Heuß) 46, (Kaliſcher) 91, (Behrend) 316; ein neues B.-Buch (Burckhardt) 229; Volkmann: Neues über B. (Landshoff) 517; Glossen zur B.-Kenntnis (Kerst) 371; B.'s Heldentum (Storck) 522; B.-Haus in Bonn (Tischer) 453; Vom Verein B.-Haus in Bonn (Wülfing) 233; le festival B. à Paris (C.) 407, (Mangelt) 409, (Knosp) 451; Schillerfeier für Beethovenianer (Marsop) 318; Bonn, Beethovenfest u. Musikfest; B.-Fest in Mainz (Leßmann) 409, (Weingartner) 411.
- Beethoven assessed by Arth. Symons** 477; posthumous P. F. concerto (Wilcox Lawrence) 348, 375.
- Beethoven's Sonatas and the 3 Styles.** Article by F. Niecks 421.
- The sonatas assessed and reviewed. The question of development from predecessors. The "3 styles" of Fétis and Lenz. The boundaries discussed.
- Behnke, Emil, "Voice, song, and speech" 480.
- Behrend, W. 51, 316, 407.
- Bekker, J. K. (Kruijs) 183.
- Bekker P. 229, 269, 369, 519.
- Belajeff, M. P., Gründer der russ. Sinfoniekonzerte 348.
- Belinfante, A. 369, 485.
- Bell, W. H. comp. 348.
- Bellaigue, C. 90.
- Bellmann (Niedner) 452.
- Bellows in organ work (Maclean) 184, 211.
- Bells (Starmer), see Carillons.
- Benda, G., Einiges über G. B.'s «akkompagnierte Monodramen von E. Istel 179.
- Controverse gegen F. Brückner's «G. B. und das deutsche Singspiel». 180 Benda der erste moderne Dramatiker. 181 Urteile von Zeitgenossen und modernen Kapazitäten. 182 B. und Rousseau.
- Zum Thema «G. B. und das Monodrama» von F. Brückner 496, Erwiderung auf den Angriff von Istel.
- 496 Vergleich zwischen B. und Wagner unmöglich, 497 B.'s Brief über das Rezitativ, 498 B.'s Stellung zu Glück, Mozart's Zeugnis; 499 B.'s dramatisches Talent.
- Benedict, F. J. 316, 449.
- Benoit, J. 519.
- Benoit, P., le «Rhin» (E.) 52.
- Benzmann, H. 269.
- Bergmann, H. 182.
- BERLIN. Musikbericht 75, 160, 250, 341, 430; vom Berliner Musiktreiben (Kloss) 230; B. Musikleben (Krebs) 486; die Opernsaison in B. (Storck) 373; Berliner Kritik (David) 316; Tschirch: Mitteilungen d. Vereins f. d. Geschichte B.s (Weber) 453; französisches Theater unter Friedrich dem Großen (Volz) 55; Friedrich Wilhelm IV. und der Domchor (Lewinsky) 91; das mus. B. im Jahre 1821 (Tappert) 233.
- Berlioz, H. 229.
- Berlioz, H., (Marnold) 318, (Göhler) 450, (Israfel) 486; Biographie von Prod'homme (Ecorcheville) 308; literarische Werke (Anonym) 228, (Göhler) 370, (Grunsky) 520; B.'s Werke, Bd. 16 (Grunsky) 317; Instrumentationslehre 128, (Burckhardt) 316, (Barini) 407; nouvelles lettres de B. (Prod'homme) 409; B. in Weimar, Brief (Cornelius) 269; Compositions inédites et autographes de B. (Tiersot) 55; Symphonie fantastique (Courtant) 155; «en-

- fancee du Christ» (Maclean) 253. (Anonym) 269; «Harold en Italie» (Tiersot) 522; «Benvenuto Cellini» Führer (Wossidlo) 366; «Beatrice und Benedict» (Braunfels) 269; Trojaner (Prod'homme) 505; Berlioziana (Tiersot) 140; B. als Verehrer Schiller's (B.) 406; B. als Dramatiker (Oeser) 231; B. mint iro (Anonym) 182; B. jugé par Adam (Prod'homme) 54; l'amitié de B. et Liszt (Brenet) 51; B. und Wagner (Anonym) 51, 368.
- Berlioz**, Enfance de Christ 253; Tristia 254; life by Hadow 512.
- BERN.** Musikbericht 163; Musikfest (M.) 53.
- Berne Convention** (Copyright) 115, 117. (Anonym) 135.
- Bernhard**, O. 369, 407.
- Bernheim**, le théâtre populaire et M. R. (Anonym) 519.
- Bernstein**, N. 369, 407; Rußlands Theater und Musik zur Zeit Peters des Großen 178. Peter der Große und die Musik in Rußland 277.
- Bernt**, Fr. 449.
- Bersche**, G. 485.
- Bertini**, P. 51, 229, 369, 407, 519.
- Berton**, «Ajax» 551.
- Berufsgenossenschaft** 519.
- Bessmertny**, M. 51, 519.
- Beutter**, A. 519.
- BÉZIER'S** Festspiele (Samazenilh) 54. (Mangot) 53.
- Bezold** 229.
- Bibliographie.** Universalhandbuch der Musikliteratur (C.) 136. (Pazdirek) 522; Jahrbuch Peters 441; Beiträge zur Musikb. (Blümmel) 51; Bibliothek des Gymnasiums in Horn (Kreschneka) 451; esquisse d'une de b. la chanson populaire hors de France (Aubry) 316; B. de la chanson populaire française (Anonym) 181; Französische mus. B. (Nin) 54; B. zum Studium der Musik im Kaukasus (Korganow) 29; Eitner's Verdienste um die B. (Göhler) 239.
- Bibliothek.** Verzeichnis der B. und wissenschaftlichen Bibliotheksbeamten (Anonym) 227; Leistungen und Ziele der B. (Beyer) 410; Erman's Vorschlag einer einheitlichen Katalogisierung (Kuhnert) 231; einheitlicher Zetteldruck f. d. deutschen B. (Schwenke) 271; zu den Vorschlägen betr. einheitlichen Zetteldruck (Molitor) 372; Wo soll die Reichsb. für Musik errichtet werden? (Marsop) 318; Reichsmusikb. und Volksmusikb. (Anonym) 369; Reichsmusikb. und Zentralauslieferungslager (Anonym) 519; deutsche Reichsmusikb. 127. (Altmann) 259. (Schmidkunz) 271; Rudolfin in Liegnitz (Mau) 487; Katalog der Handschriften der Danziger Stadtb. (Günther) 137; die Murhard'sche B. in Kassel (Anonym) 406; die Stadtb. zu Kamenz (Uhlig) 233; 2 tirionische Handschriften der Pariser Nationalb. (Johann) 371; Nationalb. in Neapel 80; Nationalb. in Turin nach dem Brande (Anonym) 369; the mediaeval l. (Richardson) 373; Bodleiana zu Oxford, Canon missae von 1458 (Falk) 370; summer days in the newberry l. (Whitmer) 523; the mus. b. of Mr. Taphouse (Dotted Crotchet) 91. (Anonym) 485; the lib. of congress (Washington), (Anonym) 51; la division de musique de la b. nationale des Etats-Unis (Curzon) 91.
- Bidois**, G. 51.
- Bie**, O. 90, 269, 369.
- Bie**, O. «Intime Musik» (Heuß) 46.
- Bieder**, Th. 229.
- BIELEFELD** Organistentag (Teichfischer) 319.
- Bielschowsky**, B.'s Goethe (Steinitzer) 139.
- Bienenfeld**, Elsa, «Wolfgang Schmeltzl, sein Liederbuch (1544) und das Quodlibet des XVI. Jahrhunderts» 50.
- Bierbaum**, O. J. 90.
- Bierbaum**, W. 519.
- Bird-notes** (Matthews) 267, 482.
- Birnie**, P. (Straeten) 522.
- Bismarck**, B.'s Beziehungen zur Musik (Blaschke) 369.
- Bizet**, B.'s Schicksal in Frankreich (Neisser) 487; les interprètes de «Carmen» (Curzon) 316; «Carmen» (Lucca) 372; la milieime de «Carmen» (Curzon) 229. (Halévy) 371; Biog. von Saint-Saëns (Anonym) 51; B. als Lehrer (Conrat) 450.
- Bl.** 369.
- Blackburn**, Vernon. «Mendelssohn» 263.
- Blainville**, C. S., «l'Episode de l'art musical» 574.
- Blacke**, T. 407, 449.
- Blamont**, Colin de 569.
- Blanchard**, A. 316, 369.
- Blanik**, W. 229.
- Blaschke**, J. 90, 269, 365, 407.
- Blasinstrumente**, afrikanische B. (Rose) 64; das Heckelphon (Altenburg) 50; B. ohne Ventile (Anonym) 484.
- Blé**, F. 449.
- Bloch**, J. 316.
- Blocher**, E. 316.
- Blockx**, «Herbingsprinz» (Krause) 372.
- Blondeau**, P. (Brenet) 12.
- Blümmel**, K. 51.
- Blüthgen**, V. 407.
- Blumenberg**, 51, 182.
- Blumenthal**, P. 510.

- Boborykin, P. 182.  
**Boccherini**, L. (Anonym) 449, 519; kurze Biographie 395; Gedenktafel 438.  
**Bochsa**, R. N. C. in England 364.  
**Böhm**, C., »Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn und sein Oratorium: das letzte Abendmahl« 439.  
**Böhm**, Georg (Münlich) 67.  
**Böhme-Köhler**, A., »Lautbildung beim Singen und Sprechen« 360.  
**Böhme-Köhler**, A., naturgemäße Lautbildung (Anonym) 50.  
**BÖHMEN**. Zur böhm. Musikgeschichte (Göhler) 370; Studien zur Gesch. der Musik in B. (Batka) 81, (Batka, Rychnovsky) 128; altböhmische Musik (Batka) 269; the bohemian school of music (Anonym) 369; Anteil der Juden an der Musikgeschichte Bs (Branberger) 44; B. in der neuesten Musikliteratur (Rychnovsky) 319; Zeitgenössische Tondichter in B. (Lederer) 138.  
**Boelsen**, A. E. van B. van Eijssinga (Kruijs) 183.  
**Börresen**, H., »Violinkonzert« 252.  
**Bösendorfer**, L. (Anonym) 406, (Gutmann) 408.  
**Boezi**, Dirigent in Rom 429.  
**Bohn**, P. 51, 182, 407, 519.  
**Boieldieu**, (Conrat) 269.  
**Boleška**, J., sein Jahrzehnt des Böhmischen Streichquartetts 509.  
**Bolinder**, O. 304.  
**Boller**, V. † (Wolzogen) 233.  
**BOLOGNA**. Centenario del liceo mus. Rosini (Pesci) 231.  
*Βολυζος*; in Hydraulic Organ (Maclean) 185.  
**Bond**, St. 316.  
**BONN**. Beethovenfest u. Musikfest. Musikbericht 430.  
**Bookbinding** (Prideaux) 267.  
**Borchers**, G. 136; »der 2. musikpädagogische Kongreß in Berlin« 68.  
**Bordes**, Ch. 136, 407.  
**Borland**, J. E., Transposition 396.  
**Bornwasser**, R. 229.  
**BORNSTEDT**. Passionsaufführung in B. (Schneider) 492.  
**Borrel**, E. 182.  
**Borst**, A. W. 449, 519.  
**Bosanquet** and the Water-organ (Maclean) 207, 215.  
**Bosquet**, E., moderne Technik der Klaviervirtuosen 81.  
**Bosse**, Führer durch die Hansmusik (Niemann) 138.  
**Bossi**, E., B., sein Werden und Wirken (Weber) 410.  
**BOSTON**. The old B. music hall organ (Anonym) 448; B. Symphonie and Pächmann (Anonym) 136.  
**Boucher**, H. (Brenet) 12.  
**Bouffons**, »Querelle des B.« 1753—57 (Prod'homme) 568.  
**Boughton** 51, 136, 449.  
**Bouman**, C. S. † (N.) 231.  
**Bourgaült-Ducoudray**, L. 90.  
**Bourgaült-Ducoudray**, M. 519.  
**Bourgaült-Ducoudray**, B.'s Ansicht über Konzerte 244.  
**Boutarel**, A. 369, 485, 510; »Beethoven, L'œuvre des symphonies et l'interprétation de F. Weingartner« 457.  
**Bouyer**, R. 51, 90, 369, 407, 510.  
**Bouznigac**, G., Un musicien oublié du XVIII<sup>e</sup> siècle français: G. B. par H. Quittard 356.  
 357 Beschreibung des Ms. in Tours, 361 Biographisches vom Autor, 366 Schlüsse aus den Werken, die sich auf die Religionskämpfe beziehen. 369 B.'s Werke I. Allgemeines, Technik, Polyphonie verbunden mit moderner Melodik, 373 Stellung zu den Zeitgenossen, 377 Zweifelhafte. II. Spezielles, 379 der Textlicher, Hineinigung zu dramatischer Behandlung, 388 Zusammenhang mit Oratorium und Motette des XVI. Jhs. 389 Beziehungen zu O. Vecchi. 393 das Fehlen der schulebildenden Wirkung. 396—417 Proben aus den Kompositionen von B.  
**Bouznigac** (Quittard) 271.  
**Bowden**, W. J. 369, 407, 449.  
**Br.** 182.  
**Br.**, J. 182, 229, 316.  
**Bradley**, O. 407.  
**Brahms**, J. (J.) 52, (Davidson) 407, (Julien) 451, (Anonym) 484; B.'s Jugendliebe (Altmann) 50; B. in Baden-Baden (Leinburg) 409; B.-Häuser (Kalbeck) 451; B.-Haus in Wien (Korngold) 408; Erinnerungen an B. (Anonym) 50, (Conrat) 136; Biographie von Kalbeck (Münzer) 92, (Heuß) 131, (Batka) 229, (Rychnovsky) 271; Sinfonien (Antcliffe) 90; 1. Sinfonie (Grove) 408; the songs of Schumann and B. (Mac Connel Wood) 409; B. als Instrumentator (Weingartner) 374; Händel und B. (Antcliffe) 51; Weingartner und B. (S.) 410; Hermine Spies und B. (Dorn) 269; Dialogues des morts: Mendelssohn — B. (Marnold) 452; B.-Gesellschaft in Wien 360.  
**Branberger**, J., »Über die Musik der Juden« (Rychnovsky) 44.  
**Branchet**, L., et J. Plantadis »Chansons populaires du Limousin« (Aubry) 439.  
**Brandenburg**, H. 316.  
**Brandes**, F. 51, 136, 316.  
**Brandin**, L. s. Jeanroy.  
**Brandt**, G. 519.

- Brandts-Buys, L. F. (Kruijs)** 138.  
**Bratbost, M. † (Anonym)** 50.  
**Braunfels, W.** 269.  
**Braungart, R.** 136, 229, 316, 369, 407.  
**Braunroth, F., »Harmonielehre«** 263.  
**Breithaupt, M.** 90, 269, 369.  
**Breithaupt, R., »die natürliche Klaviertechnik« (Springer)** 305.  
**Brenet, M.** 51, 229, 369; »Deux comptes de la Chapelle-Musique des Rois de France» 1.  
**BRETAGNE aux artistes bretons (Hélyett)** 183.  
**Brévannes, R.** 229.  
**Brewer, H. (Anonym)** 484; »Holy Innocents» 42.  
**Bridge, Sir F.** 122, 253.  
**Brieger-Wasservogel, L.** 90, 369, 407.  
**Britannia overture (Wagner)** 209.  
**British Museum when opened** 199.  
**Broadhouse, J.** 269, 510.  
**Broadley, A.** 136.  
**Broadside ballads** 497.  
**Broadwood, Lucy, English Folksong, see Folk-song.**  
**Broekhoven, J. A.** 407.  
**Bromberg, E.** 485.  
**Bronsch, H., s. Drescher** 485.  
**BROOKLIN. Institut der Künste und Wissenschaften (Cooke)** 51.  
**Broschi-Farinelli, C. (Kohut)** 270.  
**Browne, Lennox, »Voice, song, and speech«** 480.  
**Browne, J. L. (Anonym)** 406.  
**Bruckner, A. (Schultz)** 271; B. in Wien (Louis) 53; B. als sein eigener Interpret (Helm) 230; unveröffentlichte Briefe (Gräflinger) 270; Hauptthema der romantischen Sinfonie (Decey) 229; Ms. der V. Sinfonie (Helm) 137; Biographie von Louis (Niemann) 231, (Istel), 317, (Anonym) 484, (Helm) 451, (Welti) 488; B. als Melodiker (Halm) 450; B.-Fest in München 254, (Schmitz) 319.  
**Brückner, F., Cellist** 120.  
**Brückner, Franz,** 90; »Zum Thema Georg Benda und das Monodram« 496.  
**Brüssau, O.** 449.  
**Brüssel concours au conservatoire (Pfeifer)** 487.  
**Brugger, Columban (Anonym)** 449.  
**Bruinier, J. W., »das Volkslied« (Wollmann)** 374.  
**Bruneau, A.,** 136, »die russische Musik« übersetzt von Graf 399.  
**Bruneau, A. (Laloy)** 521, (Mauclair) 372, 521. »l'enfant roi« (Anonym) 316, (Debay) 317, (Destranges) 317, (Neisser) 318, (Samazeuilh) 319, (Prod'homme) 391; B.'s Ansicht über Konzerte 244; Zola-B. (Laloy) 451.  
**Bruneau, A., »französische Musikgeschichte« (Heuß)** 46; »die russische Musik« (Bernstein) 439.  
**Bruni, 3. Sinfonie** 161.  
**Brussel, R.** 229.  
**Brymer, R.** 520.  
**Buchbinder, bookbinders and their craft (Prideaux)** 267.  
**Buchmayer, R., Bachkonzert in Dresden (Reuß)** 387.  
**Buchwald, G.** 370.  
**Buck, R.** 182.  
**Buck, Percy, composer** 141.  
**Buckley on Elgar** 81.  
**Bülow, H. von (Volbach)** 523; uit het leven van B. (Viotta) 233; B. als Dirigent in Hamburg (Spengel) 373; B. am Theater (Hagemann) 450; Beziehungen zu Herwegh (Harzen-Müller) 52; B.-Schriften (Göhler) 370; Briefe Bd. V. (Anonym) 316, 368, (Vianna da Motta) 233, (Pfeilschmidt) 318, 409, (Tischer) 408, (Münzer) 409.  
**Büttner, Lyra, J. W.** 51.  
**BUKOWINA. Weigand: die Dialekte der B. und Bessarabiens (Hornbostel)** 227; 30 Jahre in der B. (Hfimaly) 179.  
**BULGARIEN. Die Musik in B. (Macák)** 521.  
**Bumpus, T. Francis, Cathedrals of N. Germany** 263.  
**Burgess, F. Altar Music** 263.  
**Burkhardt, M.** 229, 316, 449.  
**Burleigh, M.** 520.  
**Burlingame Hill, E.** 229, 269, 316, 407, 520.  
**Burney, Ch. (F. G. E.)** 52.  
**Burrowes, K.** 520.  
**Bury, 90.**  
**Bury, J. B., Life of S. Patrick** 480.  
**Busch, Ed.** 407.  
**Busching, P.** 51.  
**Bußer, L., »der strenge Satz in der musikalischen Kompositionslehre« (Heuß)** 268.  
**Butze, R.** 136.  
**Byelaws of Governing Body IMG.** 57.  
**Bye Laws of N. German Section IMG.** 95.  
**Byström, O., B. och den greg. sången (Anonym)** 449.  
**C.** 407.  
**C. D.** 520.  
**C., H. de** 91, 136, 407.  
**C., J.** 520.  
**C., V. M.** 449.  
**C., W. H.** 370.  
**Cacabis aquaticus, or diving-bell** 186.  
**Caecilienverein, 17. Generalversammlung des allgemeinen C. (Haberl)** 52, (Krutschek) 91; (Victori) 92, (Br.) 182. Rede von Haberl (Anonym) 181; C. der Erzdiözese

- Cöln, Generalversammlung (Cohen) 485;  
27. Generalversammlung des Oberschlesischen C. in Tropfowitz (Anonym) 181;  
Charitas, Sozialismus und C. (Flascha) 182.
- Cagin, D. P. 520.
- Caine, Hall, Prodigal Son, musical novel (Maclean) 263.
- Caland, E., »Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel« 305.
- Caland, E., »Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel« (Niemann) 361.
- Caldwell, supporter of Music Piracy, 115, 116.
- Caliban 136.
- Caligula 316.
- Calista, Lelio (Squire) 557.
- Calcott, comp. of glees (Curwen) 246.
- Calvoceccesi, M. D. 136, 229, 369.
- CAMBRIDGE, Greek Plays 167; St. John's College (Dotted Crotchet) 182.
- Camden Society (Hierurgia) 266.
- Cametti, A. 136, 316, 520.
- Campion, Thos., »Art of Descant« (Squire) 521.
- Campra, »l'Europe galante« 581.
- CANADA, chansons populaires du Canada (Gagnon) 481; popular songs of C. (Stewart) 373.
- CANADIAN Rhapsody of Mackenzie (Maclean) 434, 481.
- καὶ ὁ ἡχογράφος, or sound-board in organs 189.
- Canons in Stainer's »Dufay« 466, 502, 507.
- Cantel 51, 485; (Bachfest) 90.
- CANTERBURY Psalter and the Water-organ (Maclean) 192, 235.
- Canudo, R. 449, 485.
- Capella, Martianus Mineus Felix (Mühlenboin) 53.
- Capellen, G. 229, 269, 369; »die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik«, »die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle als Kriterium der Stimmführung« 81; Tonschriftreform (Capellen) 229.
- Capellen, »Exotische Mollmusik« (Hornborstel) 518; die »musikalische« Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik (Münlich) 129.
- Caprice d'Oxane (Newmarch) 20.
- Cardiac strokes the basis of rhythm 476.
- Carillons, Article by W. W. Starmer 337.  
Constituents of musical bell-tone. Continental carillons and English »change-ringing« bells compared. Antiquity of carillons. Mechanism of modern ditto. Music for ditto.
- Carlyle, Ch. 370.
- Carmen Sylva 370.
- Carmen Sylva on Bach 477.
- Carnot, M. 407.
- Carol, »King Pharim« 498.
- Carr, B. Amer. composer (Sonneck) 473, 490.
- Carraud, G. 229, 485.
- Carré, A. (Mangeot) 91.
- Carreras, R. J. 485.
- Carse, A. von Ahn, composer 168.
- Carstens 51.
- Caruso, E. (Anonym) 228.
- Casals, Cellist 427; (Huré) 230.
- Caspari, W. 485.
- Cassius, O. 182.
- Casson, Th. 407.
- Castel, Gegner von Rousseau 573.
- Cathedrals (Bumpus) 263; (Miltoun) 267.
- Caudella, Ed. 182.
- Caunt, W. H. 449.
- CAUTERETS, Festspiele 505.
- Cavalieri, E. de (Alaleona) 449.
- Cayty, M. (Brenet) 29.
- Cecil, G. 407.
- Celani, E. 316.
- Cellesi, L. 182.
- Celti, K., C's Gedichte (Manacorda) 409.
- Celtic researches (Nicholson) 226, 268, 482, 483.
- Ch. 370.
- Chabanon (Bouyer) 90.
- Chabrier, E., lettre inédite (Chabrier) 520.
- Challier, E. 449; Großer Männergesangskatalog 3. Nachtrag 440; Frauen- und Kinderchor-Katalog 81.
- Change-ringing (Starmer); see Carillons.
- Chantavoine, J. 51, 485.
- Chappell and the Water-organ (Maclean) 205, 214, 216, 236.
- CHARLOTTENBURG, das Kgl. Theater in Ch. (W.) 453.
- Charpentier, G. (Laloy) 486.
- Charpentier, M. Anthoine, Biographie (Quittard) 323; Cantate zu Ehren Maximilian-Emanuel von Bayern (Quittard) 323.
- Chassé, chanteur 581.
- Chavarri, E. L. 370.
- Chelius, v., »die vernarrte Prinzeß« (Fiege) 317, (Golther) 317.
- CHEMNITZ, Ephoralverein für Kirchenmusik (Anonym) 90; Der Prozeß um die Friederici'sche Orgel 1765 (Fischer) 52.
- Cherubini, Wasserträger 449; »Medea« (Prout) 271; une lettre inédite de Ch. (Laurencie) 318.
- Chevalier, cantatrice 582.
- Chevrier, »Retour du Goût« 574; »Revue des théâtres« 574.
- CHICAGO, music in Ch. churehs (Watt) 523.
- CHICHESTER, Ch. cathedral (Dotted Crotchet) 269.
- CHINA, Anfänge der Musik bei Chinesen, Japanern und Indern (Laszky) 183.



- Childhood of Christ**, Berlioz 254.  
**Chimes** (Starmer); see Carillons.  
**Chodkowski**, Opern-Textübersetzungen ins Polnische 43.  
**Chop**, M. 136, 370, 520.  
**Chop**, M., »Analyse von Wagner's Hol-  
 länder« 509.  
**Chopin**, F. (Hermann) 137, (Manchester)  
 231; (Perry) 231; (Rolland) 410; Bio-  
 graphie (Huneker) 481; Neues zur Ch.-  
 Forschung (Nossig) 184; Neues über Ch.  
 (Anonym) 449; neueste Chopiniana (Hay-  
 decki) 137; Karłowicz, Souvenirs de Ch.  
 (Barini) 182, (Bertini) 229; Biographie  
 (Leichtentritt) 179; Biographie von  
 Leichtentritt (Landschoff) 513; Ch. the  
 man (Henderson) 230; Ch. et G. Sand  
 (Barini) 369, 449; Ch. the teacher (Ve-  
 nable) 233; B-moll-Sonate (Bouyer) 51;  
 2. Ballade (Anonym) 519; ungedrucktes  
 Nocturne 43; Grabgesang aus Polen,  
 neuer Text (Dehmel) 52; Denkmal in  
 Warschau 177; Einfluß auf Liszt (Niecks)  
 105; quality of Ch.'s genius (Clarke) 229;  
 Making up a Ch.-Programm (Liebling)  
 231; an appreciation of Ch. (Philipp) 232;  
 true genius of pianoforte music, exem-  
 plified by Ch.'s works (Hale) 230.  
**Chopin** (Huneker, Jonson) 481.  
**Chor**, Reuter: der Ch. in der franz. Tra-  
 gödie (Andree) 406; organ and choir  
 (Truette) 319.  
**Choragia**, or organ action 190.  
**Choral**, the passion chorale (Anonym) 369;  
 Gesang der älteren protest. Ch.-Melodien  
 (Knöke) 317; sein feste Burg (Größler)  
 361, (Mitzschke) 409.  
**Chorgesang**, Bedeutung und Zweck im  
 Seminare (Hermann) 270; Atmen beim  
 C. (Jendrossek) 91; bag choir training  
 (Grant) 486; our northern choirs (Cor-  
 der) 450. s. a. Gesang.  
**Christ**, »Grundfragen der melischen  
 Metrik der Griechen« (Spiro) 54.  
**Christiansen**, G. 449.  
**Christinger**, J., thurgauisches Festspiel  
 34.  
**Christopher Columbus** overture (Wagner)  
 209.  
**Chrysander**, Bearbeitung des »Messias«  
 (Leichtentritt) 138; Leichtentritt's Be-  
 sprechung der Bearbeitung des Messias  
 (Schönfeld) 184; Stellung zu Händel's  
 Johannespassion (Rendall) 143.  
**Church Hymns** with tunes. Ed. by  
 Lloyd and Harwood (Prendergast) 222.  
**Ciampi**, »Bertoldo in corte« 570.  
**Cileas**, F., »Adriana Lecouvreur« (L.) 138.  
**Cimarosa**, »heimliche Ehe« (Kohut) 451.  
**Cisneros**, singer 122.  
**Clark**, Ch. W., (Sauerwein) 184.  
**Clark**, F. H., »Zur Transzendentalität der  
 Tonkunst auf dem Klavier« 413.  
**Clark-Steiniger**, F. H. 520.  
**Clarke**, H. A. 229.  
**Claudin de Sermisy** (Brenet) 8.  
**Clay**, H. A. 182.  
**Clermont-Ferrand**, les assises musicales  
 religieuses de C. (Anonym) 406.  
**Clickers**, African (Rose), see African  
 Clickers.  
**Closson**, E. 91, 229, 370, 520.  
**Cöln**, die Cöln's Festspiele (Wolff) 411.  
**Coerne**, A., Analyse zu »Zenobia« (Smo-  
 lian) 365.  
**Cöthen**, 15. Anhal. Musikfest (Krause) 409.  
**Cohen**, C. 485, 520.  
**Cohendet**, cantatrice 579.  
**Coleridge-Taylor**, S. (Washington) 410;  
 C. and his new book 24 Negro-Melodies  
 (Elson) 407.  
**Collegium musicum** s. a. Musikvereinigun-  
 gen. Frankfurt a. O. (Rychnovsky) 20;  
 M. in Prag 1616 (Rychnovsky) 20; C. m.  
 et la musique de chambre au 17<sup>e</sup> siècle  
 (Pirro) 394; Fasch Quartett, Ph. E.  
 Bach Trio herausgegeben von Riemann  
 (Heuß) 180; Jiránek, Filtz, Mysliwieček,  
 Richter 366.  
**Collier's Copyright Act** 114.  
**Colombo**, A. R. 450.  
**Combarieu**, J. 51, 91, 136, 229, 269, 370,  
 450, 485, 520.  
**Comée**, F. R. 370.  
**Commandino**, see Hydraulic Organ article  
 passim.  
**Como**, Theater (Cugnasca) 51.  
**Conference**, First, of the I. M. G. 1.  
**Congregational Singing** (Post) 84; (Vivell)  
 87, 220, 222; (Richardson) 365.  
**Congress**, First, of the I. M. G. 1.  
**Conrad**, M. G. 450.  
**Conrad**, M. G. (Stauf v. d. March) 488.  
**Conrat**, H. 136, 182, 229, 269, 370, 407, 450.  
**Conried**, C. und Viotta (Marsop) 318.  
**Consolo**, F., Un poco più di luce sulle inter-  
 pretazione della parola Selah 178.  
 Kritik davon (K.) 371.  
**Conti**, G. 51.  
**Cooke**, F. 51, 407, 450.  
**Coombs**, H. F. 450.  
**Coon songs** (Webb) 396.  
**Copyright**, American (Hamlin) 266; mu-  
 sical, see Music Piracy.  
**Coquard**, A. C.'s Ansicht über Konzerte  
 244.  
**Coquard**, A. u. Witkowsky, G. M. 136.  
**Corder**, F. 450.  
**Cornelius**, C. M., Brief den »Barbier« von  
 P. C. betreffend (Anonym) 90.  
**Cornelius**, P. (Bache) 51; (Batka) 228;  
 (Schubring) 410; Autographische Skizze

- (Anonym) 316; C. als Menach und Künstler (Istel) 58; C. als Schauspieler (Kruse) 317; literarische Werke (Obriest) 184. (Hagemann) 230, (Göhler) 370, lit. W. Bd. I (Anonym) 181; lit. W. Bd. II, IV (Obriest) 487; lit. W. Bd. III (Louis) 270, (Anonym) 316; Gesamtausgabe der mus. Werke (Istel) 317, Bd. I (Heuß) 448; »Barbier von Bagdad« (W.) 319; Originalouvertüre zum Barbier (Istel) 447; »Der Barbier von Bagdad« und seine Familie (Kruse) 372; Lieder 376, (Rudder) 410; Cornelianische Lyrik (Guttmann) 317; Brief: Berlioz in Weimar (Cornelius) 269; C. über Liszt (Anonym) 406; Wagner und C. (Körner) 270, 317; C. und die N. Zeitschrift f. Musik (Istel) 91.
- Corriere** (Naldo) 409.
- Cosmovici, G.**, »Marioara« (Joß) 451.
- Costa, Dirigent** 428.
- Coster, F.** 450.
- Counterpoint**, by Purcell etc. (Squire) 521; with harmony 507, 512.
- Couperin, F.**, l'apothéose de Lulli. Ausgabe von Marty (Heuß) 180.
- Courtat, T.**, un poème humoristique sur la musique (Prod'homme) 155.
- Courvoisier, W.**, »Gruppe aus dem Tartarus« 341.
- Couwenbergh and the Water-organ** 207, 215, 236.
- Covelli, C.'s connection with England** (R.) 139.
- Cowen, C.'s revised symphony** (S.) 487.
- Cower, W. J.** 182.
- Cramer, H.** 91, 269, 520.
- Crehore, B.**, erster Violinbauer in Amerika (Waldo) 410.
- CREMONA, Cremoneser Geigen** (Anonym) 227.
- Crepet, J.** 229.
- Crocker, J.** (Mayer-Reinach) 55.
- Crompton, L.** 91.
- Crowest, T. J.**, »Catechism of mus. history« 263.
- Crüger, 7.** Ausgabe der Praxis pietatis melica (Tümpel) 233.
- Cuccinelle, C. C. sne »memorie« nella coreografia** (Anonym) 51.
- Cugnasea, M.** 51.
- Cummings, W. H.** 51, 316, 485.
- Cummings invents horizontal bellows** 200, 235.
- Cursch-Bühren, F.** 51, 407, 485.
- Curti, F.** (Mey) 184; Gedenkblatt zum 50. Geburtstag (Mey) 138; C. als Opernkomponist (Mey) 138.
- Curwen, J. Spencer**, see Glees.
- Curzon, H.** de 91, 229, 269, 316, 370, 407, 450, 520.
- D.** 91.
- Dach, S.**, Zum 300. Geburtstage von S. D. (Harzen-Müller) 521, (K.) 521.
- Dacier** 370, 450.
- DÄNEMARK, Danske kunstnare om Hartmann** (Anonym) 406; Weyse und Kuhlau in D. (Behrend) 51.
- Dalberg, aus D.'s Briefwechsel** (Hänlein) 137.
- D'Albert, E.** (Koptajew) 91; Biographie (Anonym) 135.
- Dalcroze, Jacques** 512, s. a. Jacques-D.
- Dale, B. J.** comp. 348.
- Damanski, J.**, die Militärkapellmeister Österreich-Ungarns (Anonym) 484.
- Damrosch, F.** (Anonym) 181.
- Danby, comp. of glees** (Curwen) 246.
- Dannreuther, Ed.** deceased 254.
- Danzig, E. v.** 182.
- Darenberg and Saglio, Dict. of Antiquities** 209, 236.
- Dark, S.** 52.
- Darkow, M.** 407.
- DARMSTADT, Geschichte der chori musici im d. Oberhessen** (Diehl) 91.
- Dauriac, L.** 136.
- Dauriac, L.**, »Essai sur l'esprit musical« (De la Laurencie) 440, (R.) 318.
- D'Auvergne, »les Troqueurs«** 570, 576.
- Davey, H.** 136.
- Davies, F.** (Anonym) 440.
- Davies, Walford**, morality play "Everyman" (Maclean) 167, (G.) 175.
- Davau, cantatrice** 576.
- David, J. J.** 316.
- Davidson, J. A.** 407.
- Deandreis** 370.
- Dearmer, Percy.** "The Booklet of the Mass" 263.
- Debay, V.** 136, 229, 269, 317, 407, 450.
- Debes, H.**, »das deutsche Lied des 19. Jhs. und seine Bedeutung für unser Volk« 361.
- Debussy, Cl.** (Liebich) 183, (Laloy) 521; deux danses 297; D. jugé par l'Académie (Huré) 137.
- Dechevrens, A.** 407.
- Decker, W.** (Thürlings) 34.
- Decsey, E.** 182, 229, 370, 485.
- Decsey, Wolf-Biographie** (Hagemann) 371; Bd. II (Baner) 229, (Korngold) 230, (Heckel) 270.
- Dehmel, R.** 52, 370.
- Deipnosophists of Athenaeus** 190, 234.
- Deklamation, die Technik der mus. D.** (Freyhold) 485.
- De la Laurencie, L.**, »Jean-Marie Leclair L'ainé« 250.
- Delines, M.** 136.
- Delius, F.**, »Appalachia« (Hornbostel) 433.
- Del Valle de Paz, E.**, »Oriana« (Anonym) 406.

- Denkmäler der Tonkunst in Österreich** XI, 2 u. XII, 1 (Anonym) 228; XI, T. 1 und 2 (Niemann) 138; XII, T. 1 »Jacob Handl opus musicum II.« (Leichtentritt) 469.
- deutscher Tonkunst Bd. 12 u. 13 (Göhrler) 270; XV. Bd. (Heuß) 71, (Altmann) 90; Bd. XVI, Franck und Hausmann (Heuß) 247.
- Denner, J. Chr.** (Altenburg) 316.
- Dent, E. J.** »Alessandro Scarlatti« 305.
- Dente, J. †** (Anonym) 449.
- Denza, L.** (Anonym) 182.
- DePoematum Cantu of Vossius** 197, 214, 224.
- De Roy** 575.
- Descant, Art of, by Campion (Squire)** 521.
- Destouches, «Elemens»** 575; »le Carnaval et la folie« 581.
- Despleiades, J.** 485.
- Destranges, E.** 136, 182, 229, 269, 317.
- Deutsch, O. E.** 485.
- DEUTSCHLAND, the Germans an unmusical nation (B.)** 519.
- DEVENTER s. a. Musikfest.**
- Devil's Harp, afrikanisches Saiteninstrument (Rose)** 63.
- Diagonal bellows (Maclean)** 185, 212.
- διγγραφε, or early book-illustration (Maclean)** 187, 213.
- Dibelius, O.** 370.
- Dick, B. N.** 229.
- Dictionaries of Music (Grove, Maclean)** 510.
- Dido and Aeneas (Squire)** 56.
- Diedrich, A.** 485.
- Diehl, W.** 91, 182, 407.
- Dietz, M.** 229, 407.
- Dietz, Th., »Tabellarischer Nachweis des Liederbestandes der evgl. Gesangshücher« (Nelle)** 318.
- Dietz, Ph.** 52.
- Dilettant s. Musik.**
- Dillmann, A. (Trp.)** 453.
- D'Indy, V. (Liebich)** 318, (Mauclair) 318; D'I.'s Ansicht über Konzerte 243.
- Diot, A.** 450.
- Dippe, G.** 450.
- Dirigent, Laser: der moderne D. (Puttmann)** 409; Ausbildung der Chordirigenten (Anonym) 90; berühmte Wagnerdirigenten (Kleefeld) 137.
- Disappointment, The, Amer. comic opera** 1767 (Sonneck) 433.
- Ditchfield, P. H.** 450.
- Dittersdorf (Kohut)** 230.
- Dittrich, R., »Nippon Gakufu« (Batka)** 407.
- Diving-bell and the Hydraulic-Organ (Maclean)** 186, 212.
- Dörffel, A. †** 218.
- Dörffel, Gervinus als hist. Denker (Anonym)** 228.
- Dohnanyi, v., Violinkonzert (Schmitz)** 319.
- Doire, R.** 229.
- Domestica, Sinfonia; see Strauß, Rich.**
- Dommer, A. von †** 262.
- DONCASTER, a visit (Dotted Crotchet)** 450.
- Doncieux, G., sur la chanson française (Closson)** 91.
- Dori, G. B., l'autografo della »Lyra Barberina« (Vatielli)** 523; lettere inedite sulla musica di Pietro della Valle a D. (Solerti) 410.
- Don Juan, Die D.-Legende (Anonym)** 90; D. J. à l'opéra et l'opéra comique (Debay) 136.
- Donizetti, G., (Gabielli)** 317; D. a Roma (Cametti) 136, 316, 520.
- Doppelflöte, D. in Afrika (Rose)** 64.
- Dorn, H. (Dorn)** 136, (Puttmann) 139, (Steuer) 139, (Kohut) 183; D. in Köln (Dorn) 136.
- Dorn, O.** 136, 269.
- Dotted Crotchet** 51, 91, 136, 182, 269, 317, 370, 407, 450, 485, 520.
- Double stops on strings (Widor, Maclean)** 313.
- Doucieux, G., romances populaires de France (Millet)** 53.
- Douël, M.** 229, 370.
- Dras, C.** 407.
- Draber, H. W.** 370.
- Draeske, F., »Christus« (Segnitz)** 373.
- Draheim, H., »Goethe's Balladen in Loewe's Kompositionen«** 361.
- Drama, D. und Lihretto (Mey)** 318; Dict. of (Adams) 262.
- Drescher s. a. Bronisch** 485.
- DRESDEN, Musikbericht** 118, 164, 207, 290, 387, 431; Theater 1903/4 (Pierson) 54; D. Konzertwesen (Thari) 374; D. pianists and others (Potter-Frissell) 54; Zur Geschichte der Kreuzkirche (Barth) 369; zwei D. Amen (Bachmann) 136; Volks-Singakademie (Liebcher) 409; (Ingman) 521.
- Dresdner, A.** 182.
- Dressel, D. (Gamba)** 520.
- Dreßler, F. A., »Moltke in seiner Häuslichkeit« (Heuß)** 82.
- Drieberg on the Water-organ** 203, 215, 235.
- Droste, C.** 317.
- Drouker, S., »Erinnerungen an A. Rubinstein« (Pcmbsaur)** 44, (Anonym) 182.
- Drums in Africa** 65.
- Dt.** 485.
- Dubitzky, F.** 52, 91, 137, 317, 370, 450.
- Dubois »Xavière« Neubearbeitung (Curzon)** 269; Xavière et l'œuvre de D. (Auge de Lassus) 269.
- Du Caurroy (Quittard)** 371.
- Dürk, K.** 317.

- Dürk, K., Wagner und die Münchener 1865, eine »Rettung« (Anonym) 181.
- Düsseldorf, Musikbericht 432; 82. nieder-rheinisches Musikfest, s. Musikfest; die Oper in D. (Rijken) 54; Baldur in D. (Kistler) 371.
- Dufay, zwei falsch gelöste Kanons in Stainer's D. (Riemann) 466.
- Dukas, P. 137; D.'s Ansicht über Konzerte 244.
- Dumas, Ch. 505.
- Duncan, E. 52.
- Duncan, J. (Heuß) 76, (Arend) 182; Chopin-tanz (Heuß) 208.
- Dunhill, T. F., comp. 348.
- Dunstable, J. (Davey) 136; Notes on D. (Pearce and Squire) 54.
- Dupont, G., »la Cahrera« (Trp.) 233, (Man-geot) 409, (S.) 410, (Debay) 407.
- Dupré, El., Brief (C.) 91.
- Duprez, le chant et les méthodes: D. (Lenoel-Zévort) 372; le chanteur D. (Sol) 453.
- Dupuis, A. »Martille« (Br.) 316, (Closson) 370.
- Durante, F. (Fimmano) 52.
- Durham, D. Cathedral (Dotted Crotchet) 407.
- Du Val (Laurence) 451.
- Dvořák, A. (Hesse, Riemann) 45; (Ano-nym) 90; der Fall D. (Krejčí) 53.
- E. 370, 450, 485.
- E., A. 520.
- E. D. R. 137.
- E., F. 52.
- E., F. G. 485.
- Eadwine Psalter and the Water-organ (Maclean) 192, 335.
- Ebeling 52.
- Eberhard 270.
- Eccard, J. (Mayer-Reinach) 39, 44, 53.
- Eccarius-Sieber, A. 52, 91, 137, 182, 317.
- Edelmann, M. Th. 520.
- Edwards, F. G. 182, 520.
- Eggert-Windogg, »Mörke« (Sonn-tag) 54.
- EGYPTEN, das neu aufgefundene Mimi-drama aus E. (Lehmann) 53.
- Ehlers, P. 485, 520.
- Ehrbar, F. (Anonym) 368; † (F.s) 370.
- Ehrenfels 52.
- Ehrenhofer, E. 52.
- Ehrmann, A. v. 137.
- Eichberg, R., »die Beziehung zwischen Kirchenliedern und Kirchengesängen« 82.
- »Ein feste Burg« (Mitzschke) 409; Entste-hungsgeschichte (Größler) 361.
- Einhart und Vitruvius 192, 235.
- EINSEDELN, Ringholz: Gesch. des Bene-diktinerstiftes E. (Anonym) 406.
- EISENACH, Musikbericht 433; Bachkonzert der Berliner Singakademie (Beckmann) 449, (Louis) 452, (Puttmann) 452; Sän-gertag (Meyer-Olbersleben) 487; Wagnermuseum (Kloß) 53.
- Eisner-Eisenhof, A. de 137.
- Eisner, K. 450.
- Eitner, R. 52, 229; Nekrolog (Göhler) 239, (Tischer) 271.
- ELBING s. Musikfest.
- Elgar, E. (Calvocoressi) 229; Prof. in Bir-mingham 348; Cockaigue 120; »Traum des Gerontius« (Rudder) 319; »Apostel« (Volbach) 185; »Apostel« in York Minster (Thompson) 55; E. concert London 348; E. und Strauß (Antcliffe) 406.
- Elgar, Gerontius 41; Allassio or In the South 42; life 81; inaugural »Peyton« address 348; concert in London 348.
- Ellis, W. Ashton 485.
- Elman, M. (Schultze) 184, (Anonym) 228, (Anonym) 484.
- ELSASS, Musik in E. (Mathias) 409, 517.
- Elson, A. 137, 270, 485.
- Elson, L. C. 407, 450, 485..
- Elson, Louis. Hist. of American music 264, (Anonym) 50.
- ἐμβολεύς; in Hydraulic Organ (Maclean) 185.
- Emerson, L. E. 317.
- Enesco, G., Komp. 212, 298.
- Enfance de Christ, Berlioz 254.
- Engel, C. 91.
- Engels, Robert, »Tristan« illustrations 480.
- Engl, J. E. 137.
- ENGLAND, mus. Zustände in E. (Carlyle) 370; musicians of the Empire (Tooley) 185; the collecting of E. folk-songs (Ano-nym) 369; English folk-song (Broad-wood) 407; Volksmusik in Groß-Britannien (Hohenemser) 186; Clifton college and its music (E.) 370; typische Züge in der Volksballade (Glöde) 370; »Mythology of British Islands« (Squire) 483; Keltic researches (Nicholson) 219; »literature of the Celts« (Maclean) 492; celtic britain (Rhys) 268; mediaeval E. (Bateson) 263; olde englische musick (C.) 370; »english architecture« (Atkinson) 263.
- English matter in last 5 years IMG., index, 174.
- Enna, A., »die goldenen Schuhe der St. Cäcilia« 252; »die Hexe« (Wossidlo) 227.
- Enschedé, J. W. 229, 520.
- Enzio, Wagner's overture 210.
- Erbach, Ch., E. und Haßler (Münch) 53.
- Erdmannsdörffer, M. von (Braungart) 316, (Hahn) 317; (Chop) 370.
- Ergo, E. 485.
- Erkel, E. sirjánál (Zempléni) 140.
- Erlanger, C., »le fils de l'étoile« (Destran-ges) 136.

- Erler, H. 450.  
**Erlikönig**, E.'s Einzug in Berlin (Tappert) 185.  
 Ermisch, H. 370.  
 Ernst, H. 52.  
 Erse language 219, 226.  
 Ertel, P. 52, 91, 137, 182, 229, 408, 450, 485, 520.  
 Eschelbach, H. 52.  
 Eschmann-Ruthardt, Führer durch die Klavier-Musik (Niemann) 138.  
 Essen, neues Konzertgebäude (Nolthenius) 138.  
 Espadala, J. B. 229.  
**Ethik**, die ethischen Ideen des Theaters (Bidois) 51; music and morality (Britan) 136.  
**Etienne**, cantatrice 577.  
 Ettler, C. 91.  
 Everyman, morality Play, music by Wal-ford Davies 167, 175.  
 Eylau, W. 520.  
 F. 370.  
**Facial expression when singing** (Webb) 478.  
**Fährmann**, H. (Gruner) 520.  
 Fahro, C. L. 270, 370.  
 Falchi, Dirigent 427.  
 Falena, U. 182.  
 Falk, Fr. 370.  
 Falk, J. 182.  
 Falkenberg, O. 485.  
 Fall, L. »Irrlicht« (Eberhard) 270, (Schle-müller) 232.  
 Faltin, R. 450.  
**Fantin-Latour**, H. (Imbert) 52, (Mangeot) 53.  
**Fanton**, Komp. 577.  
**Farinelli** s. Broschi.  
**Fasch**, F., »Orchestersuiten« (Riemann) 501.  
**Faulkes**, W. (Bowden) 407.  
**Fauré**, G. (Prod'homme) 437, (Vuillermoz) 488; F.'s Ansicht über Konzerte 244.  
**Faust**, Notes sur F. (Tardieu) 185; les »Trois Faust« au théâtre Monte-Carlo (Sauerwein) 184; Symphony of Liszt (Newman); see Liszt.  
**Favart**, cantatrice 578.  
**Feeders in organ-work** (Mackean) 185, 212.  
**Fehrmann**, P. 450; (Bachfest) 90.  
 Feith, A. 520.  
**Féraud de St. Pol**, à propos de décentralisa-tion musicale de la France (Anonym) 228.  
**Ferrari**, Violinist 576, 577.  
 Ferrerio, A. 229, 370.  
**Festival at Gloucester** (Thompson) 41.  
**Festspiele** s. Bayreuth, Béziers, Mün-chen usw.  
**Fétis and the Water-organ** 204, 215, 235.  
**Février**, H., Violinsonate (Mercier) 138.  
 Fl. 450.  
**Fiedler**, M. (Besamertny) 51.  
 Fiege, R. 229, 270, 317, 450.  
**Field**, J. (Niemann) 452.  
**Filiassi** »Manuel Menendez« (Trp.) 233.  
**Filtz**, A., Trio in Es (Riemann, Heuß) 366.  
 Fimmanò, R. 52.  
 Finck, H. T. 182, 408, 450.  
 Findeisen, A. F. 370.  
**Findeisen**, O. (Anonym) 135.  
**Findon**, W. B. (Anonym) 136.  
**Fingering of Harpsichord** (Shedlock) 164.  
**FINNLAND**, en blick på vort musiklif (G.) 408; Finnische Liedmelodien heraus-gegeben von J. Krohn (Wolf) 315; F., Volk und Volkslied (Schach) 319; några bidrag till Runeberg-Kompositionernas historik (S.) 373; Pacius Bedeutung für F. (Andersson) 406.  
**Fiorella**, by Webber 436.  
 Fischer 408, lies Fischer.  
**Fischer**, A. F., ein Orgelkönig (Mey) 231.  
 Fischer, E. 52, 137, 182.  
 Fischer, W. 91, 520.  
 Fitz-Gerald, W. G. 485.  
 Flagny, L. de 52.  
 Flascha, P. 182.  
 Fleischer, O. 520.  
**Fleischer**, O., Neumenstudien, Teil III (Wagner) 223.  
**FLEMISH and English** 435.  
 Flesch, C. 229, 370.  
**Fleurette**, J. (Brenet) 29.  
 Fleury, A. 408.  
 Floch, S., »die Oper seit R. Wagners« (Leichtentritt) 361.  
 Flodin, K. 408.  
 Flöring, F. 182, 229.  
**Flöte**, Flötist und Flötenmacher G. Trom-litz in Leipzig (Anonym) 269; Mundloch der F. und Mönig's »Reform-Flöten-kopf« (Altenburg) 228; Hatton's Doppel-querfl. (Anonym) 228; afrikanische Fl. (Rose) 64.  
**Flötenmusik** (Alexejew) 369.  
**FLORENZ**, la musica a F. (Senes) 54, 232; »la Camerata de' Bardi« a F. (Invano) 521; due feste notturne a F. (1616—37) (Conti) 51.  
**Florida**, P., pianist and composer (Hughes) 183.  
 Fn. 450.  
**Förster**, E. A., Emanuel Aloys F. von K. Weigl 274.  
 Geburt 1748, sein Lehrer Pausewang, Prag, Wien, Urteil von Mozart, 276 erste Publikationen, 277 Beethoven und F. 278 Aufnahme in die »Wiener Tonkünstler-sozietät, 279 die Kritik, 281 neue Werke, 282 F.'s »Anleitung zum Generalbasse, 284 F.'s Schüler. 287 sein Tod. — Die Werke

- 287 Klaviermusik, 292 Kammermusik für Kl. und Streicher, 294 für Kl. und Bläser, 295 Streichquartette, 310 Streichquintette.
- Foerster, J. B.** »Jessika« (Joß) 408.
- Förster, O.** »Alexander Winterbergers« 305.
- Folk-Song, English.** Article by Lucy Broadwood 497.
- Defined. The words have been successively by oral tradition, black-letter ballads, broadside sheets, modern leaflets. The broadside printer Catnach. The melodies are largely in the old modes. The form. England behind Ireland and Scotland in collecting. The collections hitherto. The »Kling Pharim« carol.
- Folz, H.** »Meisterlieder-Handschrift« 220.
- Forchhammer, E.** 229.
- Forchhammer, E.** De Parsifal-Brochure van F. 399, (Milligen) 452.
- Ford, R.** Scottish Ballads 264.
- Forest, A.** Violinist 298.
- Forgach** 137.
- Forkel and the Water-organ** 202, 235.
- Formé, N.** (Brenet) 23.
- Foster, B.** 52.
- Foster, St. C.** F. und das amerikanische Volkslied (Darkow) 407.
- Franck, C.** (Bruneau) 136, (Coquard) 136, (Dukas) 137, (Seitz) 139, (Brenet) 229, (Péladan) 271, ; 2 Briefe (d'Indy) 137; Denkmalseinweihung (Anonym) 135, (Debay) 136, (Imbert) 137, (Samazeuilh) 139, (Tiersot) 140; Konzerte und Reden bei Enthüllung des Denkmals (Prod'homme) 122; F. e la musica moderna francesa (Canudo) 449; l'âme de F. (Moreau) 138; impressions sur F. (Mauclair) 138; notes, souvenirs, impressions sur F. (Anonym) 136; le sentiment religieux dans la musique de F. (Bordes) 136; F. et le Romantisme (Mangeot) 138.
- Franck, M.** Denkmäler d. T. Bd. XVI (Heuß) 247.
- Franeke, A. H.** 408.
- FRANKFURT a. M.** F. Museumsprogramme (Glockner) 450.
- FRANKFURT a. M.** Musikkollegium von Willhelms (Rychnovsky) 20.
- FRANKREICH**, vgl. a. die einzelnen Städte; »Deux comptes de la Chapelle Musique des Rois de France« par M. Brenet I. I Literatur über die Kapelle, 3 Rechnung von 1532—33. Claudin de Sermisy, Biogr. 8, Komp. II, die übrigen Namen an ihrer lexikalischen Stelle im Index. 18 Rechnung von 1619. Nikolaus Formé, Biogr. 23, Komp. 24; Eustache Picot 25. Die übrigen Namen im I. 30 Berechnung des Geldwertes.
- le budget des beaux-arts et de la musique (Prod'homme) 139; légion d'honneur. Distinctions académiques (C.) 520; mus. Bibliographie (Nin) 54; les origines de la mélodie fr. (Sivry) 410; les plus anciens documents de la musique française (Aubry) 439; Jeanroy, Brandin, Aubry: lais et descorts fr. du XIII<sup>e</sup> siècle (Springer) 319; de mus. Polemick en journalistick in de 18<sup>e</sup> Eeuw in F. (Milligen) 91; le mystère de S. Nicolas (Havre) la fête des vigneron (Vevey), les hérétiques (Béziers), (Mangeot) 487; »fr. Musik« von Bruneau (Heuß) 46; une lettre du cardinal Fesch sur la Villa Medicis (Anonym) 51; mus. decentralisation in F. (Marchesi) 91; Féraud de St. Pol: A propos de décentralisation (Anonym) 228; Opernstatistik 1903 (C.) 136; sur la chanson fr. von Doncieux und Tiersot (Closson) 91; romances populaires de F. (Millet) 53; l'expansion de la chanson populaire (Tiersot) 185; F. und die dentische Musik (Anonym) 449, (Anonym) 485, (Anonym) 519; ce qu'on sait en Allemagne de la m. l. (Zakone) 185; the french school (Elson) 485; Laurencie: le goût musicale en F. (Prod'homme) 482; quelques mots sur l'Evolution littéraire (Mainor) 184.
- Franz, R.** (Erler) 450.
- Frau, ladies and orchestral instruments** (Hadden) 52; Woman and music (Hadden) 230; Women players in orchestras (Anonym) 228.
- Frauenchor, deutsche Frauenchöre** (Kienzl) 230.
- Frauengruber, H.** 450.
- Freemann, B.** 52.
- Freimark, H.** 52, 91, 183, 270, 370.
- Freudenberg, W.** »die Pfahlbauers« 430.
- Freyhold, E. v.** 485.
- Fridberg, Fr.** 91.
- Fried, O.** (Göhler) 270, (Leichtentritt) 372.
- Fried, O.** »das trunkene Lied« (Thießen) 92.
- Friedenthal, A.** 183.
- Friederici, Orgelbauer in Gera** (Fischer) 137; das Versendungs-Mannal von F. in Gera (Fischer) 182.
- Friedheim, A.** »die Tänzerin« (Tischer) 271, (Hiller) 317.
- Friedländer, M.** 91, 408.
- Friedländer, M.** (Bessmertny) 519.
- Friedmann, A.** 52, 370.
- Friedrich, P.** 52.
- Friedrich der Große, F.'s Verhältnis zur Musik** (Walter) 453; Verfasser des Libretts zu Graun's Montezuma (Heuß) 72; das französische Theater in Berlin unter F. (Volz) 55.
- Friedrich Wilhelm IV., F. W. und der Berliner Domchor** (Lewinsky) 91.
- Friedrichs, Liederbücher von F.** (Grunsky) 450.

- Fritz, A. 317.  
 Frühling, »Klavierquintett« (Spiro) 428.  
 Fry, George, Violin Varnishes (Maclean) 284.  
 F—s 370.  
 Fürstenau, M. (Eitner) 52.  
 Fuge, s. Musiktheorie.  
 Fugue, Art of, by Parcell (Squire) 521.  
 Fuller Maitland, Neuausgabe von Grove's Dictionary (Anonym) 228; (Maclean) 510.  
 Furuhjelm, E. 370, 408.  
 G. 408.  
 G., A. G. 408.  
 G., G. 370.  
 G., J. 485.  
 G., Th. 450.  
 Gabrieli, G., »Sonata pian e forte« (Hornbostel) 432.  
 Gabrielli, A. 317.  
 Gaelic, Scottish Highland 219, 226.  
 Gafurius, Fr., Mensuraltheorie des G. (Praetorius) 309.  
 Gagnon, Ernst, Chansons du Canada 481.  
 Gaisser, D. H., Les »Heirmois« de Paques dans l'office grec, étude rythmique et musicale 440.  
 Galleman, F. (Brenet) 29.  
 Gallicet, G. (Brenet) 13.  
 Galpin and the Water-organ 153, 207, 211, 216, 236.  
 Gallois, V. 505.  
 Gallus, J. (Komorzynski) 53.  
 Gallwitz, S. D. 370.  
 Gally, cantatrice 577.  
 Gamba 137, 229, 520.  
 Garcia, M. (L.) 317, (O.) 318, (Stockhausen) 319, (Zimmermann) 319, (Anonym dreimal) 369, (Klein) 371, (Kohut) 371, (M.) 372, (Marchesi) 372, (O.) 373, (Schmidt) 373, (Wetterstedt) 374, (Anonym) 406, (Bertini) 407; die Familie G. (Conrat) 370, 407; G. and his friends (Sterling Mac Kinlay) 319; Aus den Erinnerungen G.'s (Anonym) 369; une journée chez G. (Mangeot) 372; G., der Erfinder des Kehlkopfspiegels (Avellis) 228.  
 Gardiner, H. B., comp. 348.  
 Gardot, A. 370.  
 Garms, J. H. 370, 408, 485.  
 Gasparo da Salé (R.) 92.  
 Gasparini, G., Storia della Semigrafia musicale (M.) 231, (Wolf) 306.  
 Gaßmann, A. L. 450.  
 Gaßmann, F. 488.  
 Gast, P. (Brieger Wasservogel) 369.  
 Gastoué, A. 520.  
 Gates, W. Fr. 408, 450, 485.  
 Gaubert, P. 505.  
 Gauntlett, G., his centenary (Anonym) 484.  
 Gauthier-Villars, H. 450, 520.  
 Gautier, Th. (Torchet) 92.  
 Gedächtnis, musikalisches G. (Mackinlay) 487; Faktoren des mus. G. nach Jaëll (Kromayer) 521; Memoria (Millet) 53.  
 Gehör, s. a. Akustik, Tonpsychophysik; het oor en de muziek (Anonym) 448; ear tests: a welcome and a criticism (Harris) 230.  
 Geige, s. Violine.  
 Geißler, F. A. 270, 317.  
 Géliot, s. Jélyotte.  
 Gellert, G., in unseren heutigen Gesangbüchern (Nelle) 409.  
 Genast, E., aus Weimars klassischer und nachkl. Zeite (Schr.) 139.  
 Genée, R. 183, 370.  
 General Meeting 1904 of the IMG. I.  
 Genike, R. 408.  
 Genutat, H. 91, 486.  
 Georgi, E., »der Führer der Pianisten« 400, 440.  
 GEORGIER, Musik der G. (Korganow) 26; le chant populaire géorgien (Aubry) 316.  
 Gerbert, Neuausgabe der Scriptores (Horn) 52.  
 Gerhard, K., s. Kuhnert 231.  
 Gerhardt, P. (Nelle) 409.  
 Gerl, Wiener Sänger und Komp. (Komorzynski) 53.  
 German, Edw., "Welsh Rhapedy" 435.  
 German Music College 1616 in Prague 20.  
 Gernot 183.  
 Gervinus (Wolff) 488; das G.'sche Ehepaar (Vickers) 453; Dörfel, G. als hist. Denker (Anonym) 228.  
 Gevaert, traité d'harmonie de G. (Closson) 520.  
 Gesang, s. a. Choral, Gregorianischer G., Kirchenmusik, Schule usw.; (Marcel) 487; about the voice (Engel) 91; bis orat, qui cantat (B.) 407; Studien über die deutsche Gesangsausprache (Heinrich) 521; voice, song and speech (Browne) 480; Sprache und G. (Weber-Bell) 185; Lautbildung beim Singen und Sprechen (Böhme-Köhler) 360; naturgemäße Lautbildung beim S. und Sprechen nach Böhme-Köhler (Anonym) 50; Kunstgesang und Gesangkunst (Pfordten) 452; singing as an art (Shakespeare) 140; Singen nach Noten (Winkler) 272; Stimmhygiene (Seelmann) 373; die Register der menschlichen Stimme (Schmidt) 208; zur Charakteristik der Stimmen (Bekker) 519; die Kinderstimme (Wallner) 92, 140; zur Frage der Knabenhöre (L.) 451; le ténors par un A. (Curzon) 520; Gesangspädagogik (Borchers) 70; Vocal study (Wodell) 411; Gesangsunterricht (Oostveen) 373; die Bildung der mensch-

- lichen Stimme (Barth) 81; die Elemente der Tonbildung (Kandeler) 82; Tonbildung oder Gesangunterricht (Müller-Brunow) 83; voice inequality (Orton) 54; the tone producing functions of the vocal organs (Brockhoven) 407; Kofler: Richtigatmen (Anonym) 484; Atmen beim Chorgesang (Jendrossek) 91; le chant et les méthodes: Duprez (Lenoël-Zévort) 372; le chant et les méthodes: Martini et Panzeron (Lenoël-Zévort) 138; Behandlung des menschlichen Stimmapparates nach Knypers (Cassius) 182; Wagemann: L. Lehmann's Geheimnis der Stimmblätter (Seydel) 446; vocal hindrances: sensitiveness (Benedict) 449; hindrances in voice culture: Temperament (Benedict) 316; temperament in singers (Cecil) 407; Howard's "expression in singing" (Anonym) 228; facial expression in singing (W.) 478; Sütro: das Doppelwesen der menschlichen Stimme (Sütterlin) 373; song in our vernacular (Anonym) 485; Singers now and then (Henderson) 317; chanteurs et virtuoses (Udine) 233; G. und Sänger (Tawastscherna) 374; Style in singing (Haslem) 521; etwas über G. und Gesangstil (Gallwitz) 370; Vorschlag zur Reform von Liederabenden (Graef) 183; Wettsingen als Sport (Sturm) 92; om sångkonst och den utbildade röstens värde (Anonym) 406; sur la chanson française von Doncieux und Tiersot (Closson) 91;
- Gesangbuch**, unsere G. (Graef) 486; Dietz: Tabellar. Nachweisung des Liederbestandes der jetzt gebräuchlichen evgl. Gesangbücher (Nelle) 318; G. für das evgl. Deutschland (Bronisch und Drecher) 485; Zur Geschichte der Leipziger Gesangbücher (Hofmann) 52, Kritik davon (Buchwald) 370; Gerhardt, Rist, Tersteegen, Gollert in unseren heutigen Gesangbüchern (Nelle) 409; Schulg. von S. Rüst (Nef) 138; Orgelbegleitung des Kölner Diözesang. (Cohen) 520.
- Gesangsmusik**, Pflege alter Vokalmusik (Leichtentritt) 409; über Pflege alter Vokalmusik — Nutzbarmachung des vorhandenen Materials, Solo- oder Chorbesetzung, Tempo, Vortragsnuancen, vom Taktstrich, Übersetzung der Texte, wichtige Quellen — (Leichtentritt) 192; vår moderna vokalmusik ur sangteknisk synpunkt (Kotthen) 372; regarding english glees (Curwen) 245.
- Gesang-Unterricht**, s. a. Gesang. Schule usw.; G. in der Volksschule (Göhler) 91; G. an höheren Schulen (Zuschneid) 55, (Anonym) 228; Notentreffapparat Wünnenberg (Anonym) 368; italienische Sänger und moderne Gesangsdidaktik (Armin) 182.
- Gesang-Vereine**, s. a. Chor, Caecilienverein, Männergesang, Musikfest, Musikvereinigungen usw.; das deutsche G.-Wesen (Thiessen) 410; der deutsche Männerchor (König) 83; Aus der Geschichte der Chormusici (Diehl) 182; Studenteng. »Friedericiana« in Halle (Heuß) 291, 471, (Abert) 500; Madrigal-Konzertvereinigungen (Harzen-Müller) 91; Volkschor Barmen (Anonym) 51; Breslau, Bohnscher G. 80; Leipzig, Riedelverein 471; deutscher Sängerbund in Eisenach (Mayer-Obersleben) 487; G. österreichischer Eisenbahnbeamten in Wien (Anonym) 181; Orpheidrangars (Meiszner) 487.
- Gefüher**, musikalische Idylle (Anonym) 269.
- Gesius**, B. (Blumenthal) 520.
- Gjellerup, K. 230; Wagner in seinem Hauptwerke »der Ring« 131.
- Giese 270.
- Giese**, F. (R.) 452.
- Gietmann, 370, 408.
- Gilman, L. 230.
- Giordano**, »Siberia« (Huré) 408; »Andrea Chenier« (Pougin) 452.
- Giorgi** and the Water-organ 196, 215, 235.
- Gipsy** concert in London 348.
- Giraud**, »Deucalion et Pyrrha« 531.
- Girschner, O. 317.
- Glaserapp, C. 183, 370, 450.
- Glaserapp**, C. F., das Leben R. Wagner's III, 1 (Anonym) 135.
- Glazunoff**, A. (Burlingame Hill) 269.
- Glees**, English. Article by J. Spencer Curwen 245.
- One voice to a part. Best period 1760 — 1825. Grew up in spite of political turmoil. The old Glee-Clubs of London, etc. D. Baptie quoted. Formerly published at high prices, whence much copying. Ceased 1850, killed by multi-voice Partsong, but the solo effects had an un-matched refinement.
- Gleichmann 270.
- Glen**, J. (Anonym) 228.
- Glickh, R. 52.
- Glinka** (Adaewsky) 135; centenario (Delines) 136.
- Glocke**, Glockengeschichte in Holland und Flandern, Preisaufgabe 277; die Kirchengl. (Puttmann) 318; Ave Maria-G. in Montabaur (W.) 523.
- Glockenspiel** (Krujjs) 138, (Weißmann) 374; regarding carillons (Stärmer) 337; niederländische G. (Enschedé) 229.
- Glöckner, W. 450.
- Glöde 370.
- γλωσσόχοροι or groove-boxes 206.
- GLOUCESTER** Festival (Thompson) 41; G. cathedral (Dotjed Crotchet) 485.



- Glück, G. 137.  
**Glück**, Glück ou G. (Anonym) 228; au pays de G. (Tiersot) 374; lettre du chevalier Glück à MM. Kufferath et Guidé (Maus) 231; Dalberg's Briefwechsel mit G. (Hänlein) 137; Mozart's Verhältnis zu G. (Arend) 485; G. u. Scheibe (Ravn) 412; au temps «d'Armide» (Curzon) 407; «Armida», Geschichte der Aufführungen in Paris (Prod'homme) 390; l'Armide en 1870 (Anonym) 368; «Armide» in Paris (Curzon) 370, (Gouillet) 370, (Pougin) 373, (Mangeot) 409, (Quittard) 409; Armide à Béziers (Mangeot) 53; «Iphigénie» im Münchener Hoftheater (Arend) 182; «Paris und Helena» (Arend) 369, 485; Szenarium zum Ballett «Don Juan» (Arend) 369; «Alceste» (K.) 183, (Baughan) 229, (Closson) 229, (Anonym) 369; «Alceste» Klavierauszug (Taubmann, Heuß) 367; A. au théâtre royal de la Monnaie (Br.) 182; «les Pèlerins de la Mecque» (Laloy) 270; G.'s «Orpheus» in Dresden (Arend) 406; Verschwinden G.'s von unserer Bühne (Arend) 369; G.'s Orchester (Arend) 90, (Schultz) 92.  
**Glück's Alceste** in London 166, 218.  
 Goddard, J. 270.  
 Godefroy, J. 230, 485.  
 Godet, Ph., «Neuchâtel suisse» 34.  
**Godowsky**, das Wunderkind G. (Knorowski) 371.  
 Göhler, A. 317; «Robert Eitner» 239.  
 Göhler, G. 52, 91, 137, 230, 270, 370, 450, 486, 520.  
 Göllerich, A. 230; «Beethoven» 2. Aufl. 266.  
 Göllerich, A., Beethovenbiographie (Heuß) 46; (Kalischer) 91, (Behrend) 316.  
**Goepfert**, K. (Anonym) 181.  
 Göring, H. 486.  
**Goethe**, G. und die Tonkunst (K.) 371; G. musicien (Chantavoine) 485; G. en de muziek (Milligen) 452; G. in seinem Verhältnis zu Musik und Musikern (Dorn) 136; G.'s musikalisches Leben (Blasehke) 90; Beethoven und G. (Douel) 229; G. über Schiller (Wernicke) 374; Beethoven, G. und Varnhagen von Ense (Jacobs) 183; G.'s Balladen in Löwe's Kompositionen (Draheim) 361.  
**Goethe's Faust**; see Liszt.  
 Goetschius, P. 408.  
**GÖTTINGEN**, der G. Dichterhund und die Tonkunst (K.) 521.  
 Götzl, H., 230.  
**Goldmark**, «Götz von Berlichingen» (Anonym) 181.  
**Goldschmidt**, H., Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrh. (Heuß) 178, (Barini) 369.  
 Goldschmid, Th. 450.  
 Goll, J. 370.  
**Goltermann**, G. E. (Eitner) 52.  
 Golther, W. 183, 317, 408.  
 Golther, die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung R. Wagner's (Panzer) 318; Wagner's Briefe an M. Wesendonk (Anonym) 182.  
 Goode, B. M. 230.  
 Goodnough, M. A. 408.  
 Goodrich, A. J. 52.  
 Gottesleben 52.  
**Goudimel**, Cl., G. Palestrina's Lehrer? (Walter) 453.  
**Gougelet**, N. (Brenet) 29.  
 Gouillet, A. 270, 370, 408.  
**Gounod** (Tolhurst) 446; my visit to G. (Visetti) 453.  
 Gounod, C. 450.  
**Governing Body**, I. M. G. 57.  
 Gow, N. (Anonym) 519.  
**Graduates in Music**, Calendar 441.  
**Gräbner**, «De Organis Veterum Hydraulicis» 204, 216, 235.  
 Graef, M. R. 183, 486.  
 Gräflinger, F. 270. «K. Waldeck, Komponist in Linz» 440.  
 Graf, M. 91, 371.  
 Graf, W., die Musik im Zeitalter der Renaissance (Heuß) 481.  
 Graft, van de 230.  
**Grammophon**, Die gregorianischen Melodien und das G. (Anonym) 368.  
 Grant, R. M. 486.  
**Graun**, «Montezuma» (Mayer-Reinach) 271. «Montezuma», Denkmäler XV, Herausgegeben von Mayer-Reinach (Heuß) 71. 371.  
 Gravina, M. 450.  
**GRAZ**, s. a. Musikfest; aus dem G. Kunstleben (Schuch) 522.  
**Greek Plays at Cambridge** 167.  
**Greenwood and the Water-organ** 204, 235.  
 Gregor, H. 520.  
**Gregorianischer Gesang**, s. a. Caecilienverein Kirchenmusik usw.; zur Choralfrage (Molitor) 134; die Wahrheit in der gr. Frage (Vivell) 92; Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen (K.) 183; theoria et practica d'escuzione g. (Bas) 519; Diatonisierung des g. G. durch das Liniensystem (Wagner) 55; Paläographie des g. G. (Wagner) 233; Wagner: Einführung in die gr. Melodien (Wolf) 402; Wagner: Paläographie des g. G. (Bohn) 407; Wagner: Paläographie des g. G. Fasc. IV (Gietmann) 370; Dechevrens: «le rythme grégorien» (Dechevrens) 407; Anthony's Lehrbuch des g. G. (Wiedmann) 185; der g. G., Eine Studie über die Echtheit seiner Tradition (Vivell, L.)

- 87; metodo teorico pratico di c. g. tradizionale (Rieci) 522; die Choralforschung im 19. Jh. (Lutz-Reutenberg) 409; zur Choralbewegung der Gegenwart (Weinmann) 374; the Papal decree (Pratt) 54; sur la reforme du Plein-Chant (Widor) 55; die Arbeiten der Benediktiner von Solesmes (Bohn) 51; is the Solesmes version correct? (Bowden) 449; Solesmes e la restaurazione del canto gr. (Cagin) e Mocquereau) 520; »Credo« in einem Ms. aus dem 9. Jahrh. 221; les plus anciens manuscrits et les deux écoles grégoriennes (Fleury) 408; Nachträge zur Geschichte der Medicana (Molitor) 53; der Entwicklungsgang der mittelalterlichen Choralmelodie (Ott) 522; zur vatikanischen Ausgabe (Rné) 54; die päpstliche Kommission zur Herausgabe der Vaticana (Molitor) 184; die vatikanische Ausgabe (B.) 485, (Anonym) 50, 519; hist. Entwicklung der Choralbegleitung (Mathias) 521; Choralbegleitung und die »Alten« (Mathias) 487; Choralbegleitung (Wagner) 488, (Nekes) 53, 231, 318, 487; Motu proprio (Weiß) 272; über die Wirkung des Motu proprio (Anonym) 51; Was tut uns not? (Bornwasser) 229, (B.) 369; O. Byström och den g. G. (Anonym) 449; Was sagen die Autoritäten über die Schönheit des Choral (Anonym) 406; die greg. Melodien und das Grammophon (Anonym) 368; Kongreß in Straßburg 221, (Anonym) 485, 519; Kurse in der Steiermark (Anonym) 135.
- GREIFSWALD, die Entwicklung der kirchlichen und weltlichen Musik in G. (Pyl) 54.
- Greilsamer, L. 137.
- Grell, E. (Dt.) 485; G. und seine Werke (Goldschmid) 430.
- Greulich, K. 230.
- Greulich, »Bach und der evgl. Gottesdienst« (Herold) 451.
- Greve, H. E. 371, 486.
- Grieb, D. Y. 230.
- Griechische Musik, Musik des klass. Altertums (Riemann, Thierfelder) 47, 234; la musica della Grecia antica (Romagnoli) 452; Harmonie bei den Alten (L.) 53; altgriechische Programmmusik (Guhrauer) 230; Grundfragen der melischen Metrik der G. von Christ (Spiro) 54; Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité, d'après Laloy (Houdard) 408.
- Grieg, E. 486, 520.
- Grieg, E. (Schjelderup) 92, (Bakunin) 369; (Anonym) 519; autobiographie 508; my first success (Grieg) 486, 520. G. als Klavierkomponist (Schjelderup) 139.
- Grillparzer, G.'s Klavierlehrer (Komor-
- zynski) 451; G. und Beethoven (Kohut) 451.
- Grimm, C. W.
- Grisi, G. (Kohut) 451.
- Griveau, M. 520.
- Größler, H., »Wann und wo entstand das Lutherlied: Ein feste Burg« 361.
- Große, F. 137.
- Großmann, M. 371.
- Grove, G. 91, 317, 408, 520.
- Grove, Ocean G. (Anonym) 50.
- Grove's Dictionary of Music, new edition (Maclean) 510.
- Groz, A. 450.
- Grünberg, P. 270.
- Gruner 520.
- Grunewald, G., »der fromme König« (Anonym) 369.
- Grunsky, K. 52, 137, 230, 270, 317, 371, 408, 450, 486, 520, (Bachfest) 90, 136.
- Grunsky, K., »Musikgeschichte des 17. und 18. Jhs.« (Heuß) 361, (Schering) 373.
- Gt. 520.
- Gudrun (Sandbach) 268.
- Guarnerius, J., G. his work and his master (Petherik) 138.
- Günther 137.
- Guernsey Price, L. 371.
- Guerrini, P. 408.
- Guggenheimer, H. 486.
- Guglielmi, P. (Arend) 136; »Pergolesi« 343; elenco cronologico delle opere di G. (Piovano) 409.
- Guhl and Komer, »Leben der Griechen«, etc. 209, 236.
- Guhrauer 230, 270.
- Guido von Arezzo (Vivell, L.) 89.
- Guilbert, Y. (O.) 184.
- Guillemin, A. 137, 371, 450.
- Guillemin, A., »les premiers éléments de l'acoustique« (Schäfer) 82.
- Guillermin, H., »Recueil de chants populaires bretons du pays de Cornouailles« (Aubry) 441.
- Guilmant, M. A., Organist (Anonym) 228.
- Guinard, Brief (C.) 91.
- Guitarre, P. de Wit's Ausstellung in München (Anonym) 51.
- Gullé, Pianist 428.
- Gums (Fry, Maclean) 264.
- Gungl, J., Walzerkomponist (Niecks) 205.
- Guttmann, A. 230, 317, 408.
- Gwilt and the Water-organ 204, 235.
- Gyula, B. (Anonym) 269.
- H. 520.
- H., G. 520.
- H., K. 230.
- H., P. 371.
- HAAG, Haag'sche Zomerconcerten in de

- 18de cenw (Scheurleer) 232; het Haagsche Toonkunstkwartet (Vink) 140.
- HAARLEM**, s. a. Wettstreit.
- Haas**, C. 521.
- Haberl**, Rede an der 17. Generalversammlung des Allg. Caecilienvereins (Anonym) 181.
- Haberl**, F. X. 52, 137, 183.
- Hackenschmidt**, C. 317.
- Hackl**, L. 450.
- Hadden**, J. Cuthbert, 52, 91, 230; Life of Handel 266.
- Hadow**, W. H., The Viennese Period 400.
- Hadwiger**, A. 450.
- Händel**, s. a. Handel; H. myths (Cummings) 316; H.'s Vater (Anonym) 519; Biographie (Hadden) 266; H. in Hamburg (Krull) 53; Bearbeitungen von J. Reiter (Morold) 231; Jets over H.'s Oratoria (Kruis) 231; is H.'s »St. John Passion« genuine? (Rendall) 143; Chrysander's englische Vorrede zur Ausgabe der Johannespassion 176; die Uraufführung des »Messias« (Anonym) 449; Aufführung von »Israel in Ägypten« in Düsseldorf (Hornbostel) 432; Chrysander's Bearbeitung des Messias (Leichtentritt) 138, (Schönfeld) 184; Orgelkonzert Nr. 4 (Seiffert, Henß) 367; »Acis und Galatea« szenische Aufführung (Heuß) 345; H.'s Trompetengebrauch (Cummings) 485; H. und Bach (Nin) 54; H. und Brahms (Antcliffe) 51; Bedeutung für unsere Zeit (Heuß) 120;
- Hänlein**, Th. 137.
- Häuser** and the Water-organ 203, 235.
- Hagemann**, C. 183, 371, 521; »Wilhelmine Schröder-Devrient« 178, 266.
- Hagemann**, J. 230, 408, 450.
- Hahls**, J. 371.
- Hahn**, A. 317, 450, 486.
- Hahn**, R., »Esther« (Pougin) 373; »le Bal de Béatrice d'Este« 392.
- Hainisch**, V. 183.
- Halama**, Ad. 183.
- Hale**, E. 230.
- Hale**, Ph. 486.
- Halévy**, L. 371.
- HALLE** A. S., Musikbericht 291, 471.
- HAMBURG**, die H. Stadtmusikanten (H.) 230; Händel in H. (Krull) 53; die Anfänge des H. Theaters (Anonym) 135.
- Hambuorg**, M., H. on the modern pianist and his art (Armstrong) 182.
- Hamerling**, R., H. und die Musik (Polzer) 271.
- Hamilton**, C. G. 270.
- Hamlin**, A. S., American Copyright 266.
- Hammer**, H. 270, 486.
- Hammerschmidt**, A., »Neue Paduanen« (Riemann) 503.
- Handel**, life (Hadden) 266.
- Handel's St. John Passion**. Article by E. D. Rendall 143.
- Chrysander has included this in Handel Edition, but no "vocal score" exists 143; first modern performance anywhere on Palm Sunday 1900 at Dulwich by author 143; author disclaims it to be Handel 144; unlike even any early Handel, has numerous anti-Handelian German traits, also other devices, 144—8; author ascribes work to some one like Keiser, Telemann, etc. 176.
- Handke**, R., »Musikalische Stillehre« 131, 178.
- Handl**, J., J. H. opus musicum II, Denkmäler der T. in Ö. XII (Leichtentritt) 469.
- Handloser**, K. (Nf.) 271.
- Handschriften**, s. Manuskripte.
- Hanslick**, E., (Hesse) 45, (Batka) 51, (Friedmann) 52, (Rabich) 54, (Eisner) 137, (Rietach) 271.
- Hantich**, H. 183.
- Harfe**, s. a. Harp; A propos de h. (Pfeiffer) 271; h. diatonique et h. chromatique (Sand) 487; l'arpa cromatica al conservatorio di Parigi (N.) 54; Chromatische of pedallharp? (Rovaart) 410; h. à pédales et h. chromatique (M.) 521; la harpe chromatique (Carraud) 229; Maignien: recueil de traits homophoniques glissés pour la h. (Maclean) 363; Thomas: technical exercises for the h. (Beckett) 365; Devil's harp afrikanisches Saiteninstrument (Rose) 63.
- Harlekin**, der Ursprung des H. (Weilen) 55.
- Harmonika**, Weindrich, Erfinder der Mundharm. (Gottesleben) 52; Geschichte der H.-industrie (Fischer) 52.
- Harmonium**, das deutsche H. (Anonym) 51, B. Eschenbach, der eigentliche Erfinder des H. (Gleichmann) 270; das deutsch-amerikanische H. (Milé) 306; neue und alte Reise-H. (Anonym) 181; das Kaim- und Fritsche-H. (Lückhoff) 183; Schiedmayer's 3. Normal-H. (Lückhoff) 183; am H. (Glickh) 52; das H.-Ensemblepiel (Andres) 228; die Ziele des H.-handels (Freimark) 270; Mozart, der erste H.-Komponist (Lückhoff) 452; die soziale Bedeutung des H. (Freimark) 91; Das H. und die Kunst im Leben des Kindes (Freimark) 183; H. beim Musiktheorieunterricht (Hassenstein) 91.
- Harmoniumspiel**, H. und Unterricht als Erwerbsquelle (Freimark) 370.
- Harmony** the counterpart of "character" 43; (Shinn) 446; with counterpoint (Davies) 507, 512.
- Harnack**, A. 230.

- Harp**, abnormal settings of (Maignien, Maclean) 363; exercises (Thomas) 365.
- Harpichord** fingering (Shedlock) 164; recital by Landowska (Webb) 346.
- Harrant**, Ch. tschechischer Komp. 213.
- Harris**, Cl. A. 230.
- Hartmann**, A. 91, 137, 450.
- Hartmann**, E. P., (Thrane) 320; (Behrend) 407; danske kunstnare om H. (Anonym) 406; H. og hans Hjem (X.) 411; H. og den samtidige Digtning (Literat) 409.
- Hartmann**, L. 521.
- Hartmann**, Pater H. von An der Lan-Hochbrunn und sein Oratorium »Das letzte Abendmahl« (Böhm) 439, (H.) 486.
- Hartwich**, O. 371.
- Hartzem**, J. 451.
- Harwood**, Basil, editor of hymnal 222.
- Harzen-Müller**, N. 52, 91, 486, 521.
- Hasenclever** 317.
- Haslam**, F. L. 521.
- Hasselt**, Ch. von 408.
- Hassenstein**, P. 91.
- Haßler**, H. L., Christian Erbach und H. (Münich) 53.
- Hathaway**, J. W. E. composer 41.
- Hatton**, H.'s Doppelquerflöte (Anonym) 228.
- Hauptmann**, M., Briefe an Pacius (Andersson) 406.
- Hausegger**, S. v. 230, 451.
- Hausegger**, S. v. (Gloeckner) 450; Kinder- und Jugendjahre in Graz (Hausegger) 451; dionysische Phantasie 215; »7 Lieder der Liebe« (Heuß) 292.
- Hausegger**, Gedanken eines Schauenden (Münzer) 92.
- Hauser**, F., Bachsammlung, angekauft von der Berliner Kgl. Bibliothek 303.
- Hausmann**, V., Denkmäler d. T. Bd. XVI (Heuß) 247.
- Hausmusik** (Peschko) 184; moderne H. (Freimark) 52; Hausmusikabende (Batka) 90; künstlerische Gestaltung von H.-Abenden (Cramer) 269; H.-Abende des Prager Dürerbundes (Anonym) 316; Mendelssohn und die H. (Heimsheim) 270; Erdmann, Bosse: Führer durch die H. (Niemann) 138.
- Haydecki**, A. 137.
- Haydn** (Anonym) 90, (Surette) 185; H.'s Vater (Anonym) 519; Kritische Gesamtausgabe 398; Walzerkompositionen (Niecks) 203; H.-Sammlung des Orchesterklub's »Haydn« 438; H. und das kroatische Volkslied (Conrat) 229.
- Hazlitt**, W. Carew. Faiths and Folklore 266.
- Healy**, P. J. (Anonym) 406.
- Heart-beats** the basis of rhythm 476.
- HEBRAËR**, la musica d'Israele (Monaldi) 522; Über die Musik der Jnden (Brannerberger, Rychnovsky) 44.
- Hecht**, G. 91.
- Heckel**, K. 270, 408.
- Heckelphon**, neues Blasinstrument (Altenburg) 50.
- Hedgcock**, W., (Anonym) 484.
- HEIDELBERG**, Bach im Universitätsgottesdienst zu H. (Stein) 55.
- HEILIGENBERG** bei Olmütz, Orgel in der Wallfahrtskirche (Hendl) 317.
- Heimann** 52.
- Heimsheim**, S. 270.
- Heine**, H., H. und die Musik (Körner) 53.
- Heinemann**, E. 91.
- Heinrich** 520.
- Heinrichs**, R. 371.
- Heller**, St. s. Stephen Heller.
- Hellmers**, G. 371.
- Helm**, J., allg. Musik und Harmonielehre 179.
- Helm**, Th. 52, 137, 230, 451.
- Helmholtz**, H. von, Biographie von Königsberger (Januschke) 371.
- HELSINGFORS**, Konzerthaus in H. (Marsop) 409.
- Hélyett** 183.
- Hemingway**, E. 521.
- Henderson**, W. J. 183, 230, 317, 371.
- Hendl**, G. J. 317.
- Hepp**, P. 270.
- Herauld**, L. (Brenet) 13.
- HEREFORD**, Musikfest (Baughan) 136.
- Hermann**, C. 270.
- Hermann**, G. 137, 317.
- Hermann**, H., »das Urteil des Midas« (Altmann) 430.
- Hermann**, M. 317.
- Hero's πνευματικά** 187, 193, 210, 213, etc.
- Herold**, W. 270, 451.
- Herrmann**, F. 183.
- Herschel**, (Anonym) 484.
- Hertel**, G. 317.
- Hertel**, P. 183.
- Hertel**, V. 371.
- Herwegh**, G., Wagner und H., Briefe (Stier) 232.
- Herzl**, M. 270.
- Herzogenberg**, H. von (Altmann) 50.
- Heß** 486.
- Heß**, C. (R.-R.) 452.
- Hesse**, K. 371.
- Hesse**, M., »Deutscher Musikerkalender 1905« (Heuß) 45.
- Hetz**, E. (Anonym) 228.
- Heuberger**, R., »Barfüßle« (Reuß) 290, (Brandes) 316, (Reuß) 373.
- Heubner**, C. † (Anonym) 449, (Hagemann) 450.
- Heuß**, A. 91, 137, 183, 230, 317, 371, 408,

- 451, 521; Bach's Motetten, begleitet oder unbegleitet? 107; Melchior Franck und Valentin Hausmann. Denkmäler d. T. XVI. 247.
- Hewitt, James (Sonneck) 459.
- Hierurgia Anglicana 266.
- Hildebrand, O., »das Pianino, sein Bau und seine Behandlung« 481.
- Hill, E. B. 451.
- Hillebrand, J. (La Mara) 409.
- Hiller, F. A. (Kohnt) 53.
- Hiller, P. 230, 317.
- Hippe 270.
- Hippius, A. 137, 371.
- Hirsch, K. (Oehlerking) 54.
- Hirschberg, L. 317.
- Hirschfeld, R. 270.
- Höchle, E., Dirigent 37.
- Höveler, P. 371, 408.
- Höcker, R. 52.
- Hoffmann, E. T. A. (Schaukal) 139.
- Hoffmann, H., »Zur Geschichte der Leipziger Gesangbücher« (Bachwald) 370.
- Hoffmann, N. 408.
- Hoffmann, R., Komp. 215.
- Hofmann, A. 230.
- Hofmann, H. 52.
- Hofmann, H. (Anonym) 449.
- Hofmann, R., »Führer durch die Violinliteratur« 266.
- Hofmann, F. L. W., »Logik der Harmonie« 441.
- Hofmiller, R. 371.
- Hohenemser, R. 137, 408.
- Hol, R., »Mnziekal Fantasiën en Krieken« (Anonym) 136.
- HOLBORN, St. Andrew's church (Dotted Crotchet) 317.
- HOLLAND, Musikbericht 164; H. und das Urheberrecht (Hesse) 371.
- Holmes, Oliver Wendell, on rhythm 476.
- Holzamer, W. 137.
- Holzblasinstrumente (Altenburg) 135.
- Holzer, E. 52, 521.
- Homophones on harp; see Maignien.
- Hopkins and the Water-organ 183, 206, 216, 236.
- Hopkins, T. 230.
- Hopkinson, Francis (Sonneck) 483.
- Horizontal bellows (Maclean) 185, 212.
- Horn, P. M. 52.
- Hornborstel, E. M. 52.
- Horsley, comp. of glees (Curwen) 246.
- Houck, A. (Kruijs) 372.
- Houdard, G. 408.
- Howard, »Expression in Singing« (Anonym) 228.
- Hoya (Bloch) 316.
- Hoya, v. d. 137.
- Hr. 486.
- Himalay, A., »30 Jahre in der Bukowina« 179.
- Huber, Ferdinand, St. Gallischer Liederkomponist (Thürings, Meyer) 36.
- Huber, H., H.'s vierhändige Klaviermusik (Niemann) 318; Basler Bundesfestspiel 35.
- Hübner, Gebrüder H., Musiker am Hofe Peters des Großen (Bernstein) 279.
- Hughes, R. 183.
- Hughey, F. E. 451.
- Hugo, V., V. H. über deutsche Musiker und Dichter (Anonym) 228.
- Hultgren, C. (Anonym) 449.
- Hummel, F. (Mello) 91.
- Humperdinck, E. (Münzer) 372, 409, (Villanis) 374, Thementafel zur Oper »die Heirat wider Willen« 441; »die Heirat wider Willen« (Altmann) 341, (Bie) 369, (Merz) 372, (Schmidt) 373, (Kleffel) 408, (Lusztig) 409, (O.) 409, (Storek) 410, (Fiege) 450, (Lusztig) 452, (Schmidt) 453, (Storek) 453; zu H.'s 50. Geburtstag (Scholz) 54.
- Huneker, J. G., 230; Mezzotints, Overtones, Chopin 481.
- Hungarian concert in London 348.
- Hunt, Violet. Westminster Abbey 266.
- Hunt, W. 52.
- Huré, J. 137, 230, 408.
- Hurlbusch, K. F. (Seiffert) 232.
- Hurlstone, W. Y., composer 141.
- Huß, Fr. J. 230.
- Hutschenruijter, W., 451, 486.
- Hydraulic organ, The. Article by Charles Maclean. 183.

This instrument of the Alexandrian Greeks till lately held generally to be an obscure puzzle; so even the current Encyc. Britannica. Reason is that the Greek Mss. of the Pneumatica of Hero of Alexandria, which had contemporary designs, were not properly used or ventilated. All knowledge based on the subsequent Latin "De Architectura" of Vitruvius of N. Italy, who gave imperfect descriptions and no designs. Principle was really that of diving-bell, which fact curiously not hitherto recognized by any writer. It also forestalled by 2000 years the method of modern "horizontal bellows" (i. e. feeder cum reservoir). History of the literature on the puzzle (the musical "Man in the Iron Mask") given in full detail from B. C. 150 to date. The "Utrecht" Psalter (also Alexandrian) of VII century gives astonishingly executed pen-and-ink drawings as illustrations, and includes a rough one of this; which mis-copied in the "Eadwine" Anglo-Saxon Psalter (1100), and this has caused further misapprehension. Brilliant conjectural treatment of subject (on imperfect data) by Canon

- Isaac Vossius of Windsor (1673). First printed text of Hero's Pneumatica, Paris 1693. Second ditto Teubner 1899 (ed. W. Schmidt). Galpin's recent reproduced working 3-stop instrument. Etc. etc. Full texts of authorities, with new translations.
- Hymnarium**, Parisiense (Weinmann) 366.
- Hymnen**, hymns and their life stories (Freemann) 52.
- Hymns** (Prendergast) 219, 222, (Richardson) 364.
- J., A. 371, 408, 521.
- J., E. 521.
- J., H. G. 317.
- Jacobi, Ch. T., "Books and Printing" 481.
- Jacobi, M., »Reklame« 430.
- Jacobs, E. 183.
- Jacobs, M. 371.
- Jacques-Dalcroze**, Kinderlieder, (Richter) 150.
- Jacques-Dalcroze, E. 35, 52, 486, 521.
- Jaell, M. 521; »die Musik und die Psycho-Physiologie« 401.
- Jaell, Methode J. (Kromayer) 451; Auszug aus Kap. IV von »la musique et la psychophysiologie« (Kromayer) 138; Kap. V (Kromayer) 231.
- Järnefelt, A. 451.
- Jaschke, E. s. Molitor 372.
- Jahrbuch der Musikbibliothek Peters** (Heuß) 441.
- Jansen, G., Schumann's Briefe (Anonym) 181.
- Januschke, L. 371.
- JAPAN, die japanische Musik (Zalon) 92, (Batka) 407; Anfänge der Musik bei den Chinesen, Japanern und Indern (Laszky) 183.
- Jaschik, A. 408.
- Jeanroy, A., J. Brandin, Aubry: *Lais et descorts français du XIIIe siècle* (Springer) 319.
- Jecklin, F. 52.
- Jélyotte, s. Geliot 577, 580; (Pougin) 139.
- Jemain, J. 521.
- Jendrossek, K. 52, 91.
- Jentsch, E. 270.
- Jentsch, M., »Naturgeschichte des Ton-sinns« (Mey) 521.
- Jentsch, M. (Anonym) 406.
- Jerichau, Th., 408; »zur Notenschrift« 330.
- Jewish music (Branberger) 44.
- Jiránek, A., Trio in A (Riemann, Heuß) 366.
- Imbert, H. 52, 137, 183, 230.
- Imbert, H. † (Curzon) 229.
- Inel, H. 486.
- Index of English matter in last 5 years** IMG. 174.
- INDIEN**, Anfänge der Musik bei den Chinesen, Japanern und Indern (Laszky) 183.
- Indy, V. de, s. D'Indy.
- Inel, H. 371.
- Ingman, A. 521.
- INSBRUCK, Musik unter Erzherzog Ferdinand 1567—1596 (Waldner) 55.
- Insenser, A. 408.
- Instrumentalmusik**, über Erklärung von I. (Zoellner) 453, 488; über die Anfänge des Instrumentalkonzerts (Luntz) 490; M. Franck und V. Hausmann, Denkmäler d. T. Bd. XVI (Heuß) 247; I. seit Beethoven bis Brahms (Zenger) 488; Geschichte des Instrumentalkonzerts (Schering) 483.
- Instrumentation** (Widor, Maclean) 313; Bücher von Berlioz und Widor (Barini) 407; Instrumentationskunst (Pembaur) 184.
- Instrumentationslehre**, Die älteste I. für preußische Militärmusik (Anonym) 368.
- Instrumente**, vgl. a. die einzelnen Instrumente, Blasinstrumente, Streichinstrumente usw.; I. alter Zeiten (Anonym) 484; neue mus. I. (Schilling) 184; le Musée retrospectif des i. de m. (Anonym) 228; a private collection of african i. (Rose) 60; south African clickers (Algernon Rose) 283; Kora, Saiteninstrument aus Tomboncton (Daubresse) 238; neues Meßi. für Dickten aller Art (Anonym) 316; ladies and orchestral i. (Hadden) 52.
- Instrumentenbau**, s. a. die einzelnen Instrumente; Kunst des I. (Puder) 139; Holland (Kruis) 451; Wasserbeizen contra Terpentinenbeizen (Zimmermann) 55; kleine Orgelbaulehre (Kother) 179, 267; Gesellenprüfung für das Orgelbauhandwerk (Feith) 520; Melodiekoppel für Pfeifen und Zungenorgeln (Bach) 485; Orgelbauer Friederici (Fischer) 137; a master organ-builder (Edwards) 520; die Spielhilfen der Orgel und die Einheitlichkeit der Spieltischanlage (Schlösser) 54; einheitliche Orgelspieltischanlage (Levy) 53; Anlage und Mensurverhältnisse des heutigen Orgelspieltisches (Hainisch) 183, Reform der Mensuren des Orgelspieltisches (Rupp) 319; Mensurenfrage des Orgelspieltisches (Ley) 372; Orgel tubular pneumatic or tracker action (Anonym) 484; the predecessors of the Pianoforte (Niecks) 184; the beginnings of the piano (Wilkins) 233; das Pianino, sein Bau und seine Behandlung (Hildebrand) 481; neue Pianino Repetitions-Mechanik (Anonym) 181; Entwürfe moderner Klaviergehäuse in Nürnberg (Anonym) 449; clavecin mécanique composé de violons, de tailles et de basses inventé par Lenoir 576; Mand's Eck-Glockenflügel (Ano-

- nym) 449; Rohlfing und Bösendorfer (Anonym) 406; Pianofortefabrik Neumann in Hamburg (Anonym) 135; Klaviere von E. Spornagel (Anonym) 228; the progress of piano making in the United States (Elson) 450; amerikanische Konkurrenz auf dem Klaviermarkte (Ullmann) 140; Geigenbau (Anonym) 449; tools used in violin making (Anonym) 519; »die Geigen- und Lautenmacher vom M.-A. bis zur Gegenwart« von Lütgendorf (Anonym) 50; die Wiener Geigen- und Lautenmacher im 17. und 18. Jahrh. (Lütgendorff) 184; the varnishes of the Italian Violin-makers of the 16, 17 and 18 centuries, and their influence of tone. (Fry, Maclean) 264; Die Meister des Violinbaues (Brandes) 136; Cremoneser Geigen (Anonym) 227; Crehore, the first American Violin maker (Waldo) 410; Geigenmacher Gasparo da Salé (R) 92; british violin makers (Morris) 482; der Schwindel mit den echten Strads (Anonym) 136; Gründung des Verbandes deutscher Geigenbauer (Anonym) 51; Entwicklung des Klarinettenbaues (Altenburg) 519; die Fabrikation der Klarinetten- und Saxophonblätter (Altenburg) 90; facts about strings (Broadhouse) 520; Weichold's Saitenmesser (Weichold) 411; Markneukirchen (Herrmann) 183; Versammlung in Koblenz (Wit) 488.
- Instrumentenhandel**, s. a. Musikhandel; Rückblicke und Aushlicke (Anonym) 269; Export deutscher Instrumente (Anonym) 519; Deutscher Außenhandel in den 3 ersten Quartalen 1904 (B.) 136; deutsche Ausfuhr 1904 (Anonym) 269; Deutschlands Außenhandel in den ersten 2 Monaten 1905 (Anonym) 368; Deutschlands Außenhandel im ersten Quartal 1905 (B.) 407; Deutschlands Außenhandel im 1. Halbjahr 1905 (B.) 519; das deutsche Klavier auf dem englischen Markte (Anonym) 368; Amerikas Außenhandel in den letzten 3 Jahren (B.) 519; die Ziele des Harmoniumhandels (Freimark) 270; Eine Krisis in der Pianofortindustrie (Anonym) 406; piano trade associations (Anonym) 448; Berufsgenossenschaft der Instrumenten-Industrie, Protokoll (Berufsg.) 519; Hauptversammlung deutscher Klavierhändler (Anonym) 484.
- Instrumentenmuseum**, Kopenhagen, Neuerwerbungen 261.
- Interim** 486.
- Intonation** (Burgess) 263.
- Iwano** 521.
- Joachim**, J. (Calvoceossi) 229; Biographie (Moser) 134; J.-Quartett (Pereira) 522; J.-Quartett in Rom (Spiro) 428; I quartetti di Beethoven e J. (Valeitta) 374.
- Joachim**, Violinschule (Löwenthal) 452.
- John-Mildmay**, H. St., 451.
- Johnen**, Ch. 371.
- Joly**, Ch. 230; † (Prod'homme) 523.
- Jomelli** (Heuß) 72.
- Jonson**, G. C. Ashton, Handbook to Chopin 481.
- Josephi** 52.
- Joß**, V. 183, 408, 451.
- Jourdain**, G. (Brenet) 14.
- Joy**, L. 371.
- Irish ancient melodies** (U'ladh) 268.
- Isler**, E. 270.
- Isardon**, J. 230.
- Isolde** (Hepp) 270.
- Israfel** 486.
- Istel**, E. 52, 91, 137, 183, 317; Peter Cornelius als Mensch und Künstler 58; »Einiges über Georg Benda's akkompagnierte Monodramen« 179.
- Istel**, E., »Einiges über G. Benda's »akkompagnierte« Monodramen« (Brückner) 496.
- ITALIEN**, l'Italianisme (Gauthier-Villars) 450; musiques et chanteurs d'Italie (L.) 409; Levi: lirica italiana antica, rime dei secoli XIII—XV (Wolf) 306; die i. Akademien des 18. Jhs. und die Anfänge des Maurerbundes in den romanischen u. nördlichen Ländern (Keller) 451; la musique i. contemporaine (Anonym) 485; some i. composers (Edwards) 182; mus. instruments and the copyright law of I. (John-Mildmay) 451; il popolo Romano, il tirso e la musica (Falena) 182.
- Ittel**, C. A. 451.
- Jucundus** and the Water-organ (Maclean) 194, 215, 235.
- JUDEN**, s. Hebräer.
- Judenkunig**, H., der Lantenist H. J. von A. Koczirz 237.
- I. Zur Biographie J.'s** 237. geb. um 1445 —50 in Schwäbisch-Gmünd, gest. März 1526 in Wien, Mitglied der Gottleichnamzische von 1518—26. Beruf »Lantenist«. Lage seiner Wohnung. II. Die künstlerische Persönlichkeit L.'s 243. Schlüsse aus seinen beiden Lautenbüchlein. Nicht Dilettant sondern Fachmann, der auch auf den Zusammenhang des Lantensatzes mit der Mensuralmusik hinweist. 247 Einflüsse italienischer Lantenisten. 249 J. das Bindeglied zwischen Panmann und Newsidler.
- Jullien**, A. 451.
- Jumella**, »la Pipée« 585.
- Junker**, W. 371.
- Junon**, P., »100 Aufgaben als Beitrag zum

- praktischen Studium des Kontrapunktes» 401, 442.
- Juristisches, aus dem Gerichtssaal (Reichel)** 92; Juristen unter den Musikern (Walter) 410; die Depositionierung des Klaviers (Geißler) 270; Komposition eines publizierten Liedtextes (Nolthenius) 138; Urheberrecht (Manz) 83, (Schmeidel) 487; die Wirkung des Urheberrechts vom 19. VI. 01 (Challier) 449; Holland und das Urheberrecht (Hesse) 371; droits d'auteurs français au Canada (Anonym) 135; music piracy-copyright (Maclean) 113; the mus. copyright bill (Anonym) 50; copyright cases (Hamlin) 266; mus. instruments and the copyright law of Italy (John-Mildmay) 451; Verträge am Mannheimer Theater (Ertel) 52; die Justiz in der Oper (Lewinsky) 318; Theaterzensur in Deutschland und Italien (Maffert) 53; Ausdehnung der Gewerbeordnung auf den gewerblichen Musikerstand (Anonym) 368; eine verschärfte Gesindeordnung für Orchestermusiker (Ertel) 137; Der Prozeß um die Friederici'sche Orgel in Chemnitz 1765 (Fischer) 52; über die Garantieverpflichtungen der Orgelbauer (E.) 52; die Beamtenmusiker-Konkurrenz (Ertel) 91; Convention zu Bern und die mechanischen Musikinstrumente (Tabanelli) 139; l'accession de la Suède à l'union de Berne (Anonym) 135; der Nichtanschluß an die Berner Konvention (Anonym) 228; un gros procès contre la société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (Wiernsberger) 233; zur Tantiemenfrage (Anonym) 90; Anstalt für mus. Aufführungsrecht, erstes Geschäftsjahr (Nodnagel) 409; der Kampf um die Verwertung der mus. Aufführungsrechte (Pazdirek) 522; Urhebergesetz und Konzerttantiemen (Göhler) 52;
- Ivers, P. 183.
- Iwanow, M. (Anonym) 135.
- K. 183, 486, 521,  
K., A. 317.  
K., C. F. 486.  
K., G. 521.  
K., M. J. H. 408.  
K., S. 371.  
Kaatz, F. 137.  
Kachel, J. Ch., Hauskapellmeister von L. Sarasin in Basel 375.  
Kaijamba, afrikanische Kastagnetten (Rose) 65.  
Kaiserfeld, M. von 91.  
Kalafati, W. comp. 349.  
Kalbeck, M. 451.  
Kalbeck, M., Brahmsbiographie (Mün-  
zer) 92, (Heuß) 131, (Anonym) 182, (Batka) 229, (Rychnovsky) 271.  
Kalbeck, M., K. über Strauß (Anonym) 228, (Neval) 231.  
Kalisch, Alfred. (Wagner ov.) 209; (Petites Michus) 389; Liszt (305).  
Kalischer, 91, 317, 371, 451.  
Kallenberg 137.  
Kallsteinus, G. 270.  
KAMENZ, Stadtbibliothek (Uhlig) 233.  
Kammermusik (Lindgren) 231; Krause: die Entwicklung der K. (Leichtentritt) 363; Stilwandlung von Corelli bis Stamitz 321.  
Kandeler, U. »die Elemente der Tonbildung« 82.  
Kanders, A. 52.  
Kanoldt, J. 451.  
Kant, K.'s Musikauffassung und ihr Einfluß auf die folgende Zeit (Kretzschmar) 372, 441.  
Karłowicz, »Souvenirs inédits de Fr. Chopin« (Barini) 182, (Bertini) 229.  
Karlyle, Ch. 53, 91, 230, 486, 451, 521.  
Karpath, L. 53, 317, 451.  
Karst, F., »Beethoven im eigenen Wort« 179.  
Kase, C. (Mayer-Reinach) 65.  
Kaskel, K. von, »Der Duse und das Babel« (Heuß) 77.  
Kastrapp, M., »die Musik einst und jetzt« 363.  
Katuara, »C moll-Sinfonie« 349.  
KAUKASUS la musique du C. (Korganow) 24; K. Instrumente im Museum des Moskauer Konservatoriums (Arakiew) 406.  
Kaun, H. 270.  
Keeton, A. E. 91, 137, 183, 230.  
Kellen, J. 408.  
Keller, Ad. 230.  
Keller, L. 451.  
Keller, O. 183.  
Kelsey 521.  
Keltic researches (Nicholson) 226, 482, 483.  
Kenyon, C. F. 371, 408, 451.  
Kerschagl, J. 521.  
Kerst, F., Mozartbrevier (Heuß) 401.  
Kerst, F. 53, 183, 371, 521. »Beethoven im eigenen Wort« 266.  
Kes, W. 230.  
Kes, W., Neuinstrumentation Beethoven'scher Sinfonien (Heuß) 253, (Hammer) 270, (Lange) 270.  
Kessels, J. H. 137, 183, 451, 486, 521.  
Kesser, H. 230, 521.  
Keußler, G. von, Komp. 215.  
Keußler, G. von, »die Grenzen der Ästhetik« (Rötteken) 373.  
Key-list of English matter in last 5 years IMG. 174.  
Kienle, A. † (Ar.) 454.



Kienzl, W. 230.

Kienzl, W. (Anonym) 228; »Don Quichotes« Führer (Mojaisovics) 442; »Don Quixotes« (Decey) 370, (Morold) 409.

Kienzl, W., »Aus Kunst und Leben« (Niemann) 82, (Mey) 521.

Kietz, A., Wagnerbuch (M.) 486.

Kinast, E. 137.

Kings Lynn, a visit to K. (Anonym) 181.

Kipke, K. 183.

Kirchenchor, s. a. Kirchengesang, Kirchenmusik usw.; (Wiltberger) 523; Aufgabe des K.'s nach J. Smend (Flöring) 182; Mahnwort an die K. (Richter) 318; Gründung u. Pflege ländlicher K. (Partick) 373; 6. Jahresfest des Niedersächsischen K.-Verbandes in Oldenburg (Rottert) 184.

Kirchengesang, s. a. Choral, Gregorianischer Gesang, Kirchenmusik usw.; (Dt.) 485; un piccolo trattatello sul canto ecclesiastico in un ms. del secolo X—XI (Gietmann) 408; Mittel zur Hebung des Interesses am K. (Halama) 183; the parish (Gietmann) 408; Mittel zur Hebung des Interesses am K. (Halama) 183; the parish clerk as singer (Ditchfield) 450; »church hymns« explanation (Maclean) 219; church hymns with tunes, ed. by Lloyd and Harwood (Prendergast) 222; Spanischer Gesang des »tantum ergo« (Bohn) 182; K. in Paris (Zakone) 140; Merkmale für Kirchensänger (Weiß) 185; G. beim liturgischen Hochamte (Victori) 140; »Benedictus« vor oder nach der Wandlung? (Anonym) 228; Fest der unbefleckten Empfängnis zu Straßburg im Mittelalter (Anonym) 228; Jahresfest des evg. K.-Vereins Kassel (Falk) 182; 9. Fest des evg. K.-Vereins für die Pfalz (Moschel) 53; 18ter K.-Vereinstag (N.) 487; Tätigkeit der K.-Vereine im zweiten Vierteljahr 1905 (Dt.) 485;

— »Alte K. der ehemaligen Diözese Ossero« von R. Lach 316.

Geographisches und Historisches von O. 317 Folgen davon für die mus. Zustände, Falsbordon, kontrapunktierende Gegenmelodien zu gregor. Melodien. 318 Herkunft u. Zeitbestimmung der Falsbordonl. 321 Reste davon in der heutigen Praxis, 321 kroatische und ital. Hymnen und Hirtenmelodien, 323 Vermischung des Kirchen- und kroatischen Volksanges, 324—345 Praktische Beispiele.

Kirchenlied, s. a. Choral, Kirchengesang usw.; Behandlung des K. auf hist. Grundlage, Achenbach (Große) 137; Hebung des deutschen K. (Weiß) 92, 140; die Beziehungen zwischen Kirchenliedern und Kirchengesängen (Eichberg) 82; das geistliche Volkslied und das K. der Re-

formation (Storck) 232; das deutsche evg. K. im 17. Jahrh. (Ebeling) 52; Sächsische Kirchengedichte und Lieder aus den Kriegszeiten d. 17. und 18. Jahrh. (Dibelius) 370; Nachtrag zu dem Aufsatz »Gerhardt, Rist, Tersteegen, Gellert« (Nelle) 452; Dietz: Nachweis des Liederbestandes der evg. Gesangbücher (Nelle) 318; Restauration des evg. K. (Dietz) 52; Entgegnung auf Dietz (Nelle) 54; das russische K. (Brieger-Wasservogel) 90.

Kirchenmusik, s. a. Caecilienverein, Gregorianischer Gesang, Liturgie, Messe, Orgelmusik, die einzelnen Kirchenfeste usw.; (Reinhard) 92, (Richardson) 92, (Incl) 486; K. Jahrbuch 513; Ungedrucktes Referat über K. (Schaller) 453; Bedeutung der K. (Meißner) 521; neu und früher erschienene K. (Haberl) 137, 183; Mühlfeld: die Musik im Gottesdienst (Hertel) 371; Richardson: Church music (Maclean) 364; Führer durch die K.-Literatur (Spitta) 54; kirchliche Vorschriften für K. (Mitterer) 267; der Erlaß des Sächsischen Landes-Konsistoriums (Allihn) 181; ein Mahnwort an unsere Chöre (Richter) 139; Mitwirkung freiwilliger Kunstchöre im Gemeindegottesdienst in Mecklenburg (Giese) 270; Knabenchöre (Anonym) 519; der Ursprung der christl. Musik und ihre ersten Erscheinungsformen (Wellmer) 92; eine eigenartige Quelle evg. K. (Wolf) 488, 523; Spener und der evg. Gottesdienst (Grünberg) 270; Gottesdienst als gemeinschaftliches Handeln (Hackenschmidt) 317; Umschau und Rückblick auf dem Gebiete der evg. K. (Röthig) 232; Smend: der evg. Gottesdienst (Flöring) 229; Reform des protestant. Gemeindeganges (Post, Richter) 84; Chorordnung von Liliencron 363; Neuauflage der Landes-Agenda (Thomas) 374; der Psalter und seine Verwendung im evluth. Gottesdienst (Butze) 136; Artikel »Requiem« in der Realenzyklopädie f. prot. Theologie (Köstlin) 486; nach welchen Grundsätzen sollen Choralbücher redigiert werden? (Rothert) 522; Liturgisches vom Advent (B.) 228; ein Adventlied in lateinischem Gewande (Löschhorn) 183; ein Sanctus auf Weihnacht (Hertel) 183; Gedanken über Passionsgottesdienste (Spitta) 373; les »Heirmois de Pâques dans l'office grec, étude rythmique et musicale (Gaissier) 440; die alte Choralpassion in der Gegenwart (Schneider) 491; K. aus der Diaspora (V.) 374; die K.-Verhältnisse in Wien, Nachtrag (Bienenfeld) 93; K.-

- Musikalisches aus Sizilien (Anonym) 228; K. im allgemeinen und russische K. (Bachmann) 228; K. der Armenier und Georgier (Korganow) 26; Dearth: the booklet of the mass (B.) 263; the old service books of the English church (Wordsworth and Littlehales) 268; Hierurgia Anglicana 266; "altar music" (Burgess) 263; Besprechung von der neuen Ausgabe der "Hymns ancient and modern" (Anonym) 181; hymns and their life stories (Freemann) 52; hymn-tunes derived from Weber (Anonym) 406; new hymns in "Ancient and Modern" (Smith) 319; a new anthem book (Anonym) 449; Stubbs: how to sing the choral service (Anonym) 483; the "Fairie Queen" a religious romance (Hunt) 52; restauració de la música religiosa, Balans de l'any 1904 (Pujol) 318; etwas über lat. Kirchensprache (Höveler) 317; neuere römische Dekrete und Entscheidungen über K. (Anonym) 406; zum Verständnis der päpstlichen Instruktion über K. (Anonym) 406; la mus. religieuse orthodoxe romaine (Mangeot) 138; welche Gründe sollen den Katholiken bestimmen, sein Interesse wahrer K. zu widmen (Kuhnert) 183; le plaint-chant, la m. Palestrienne — l'évolution dans l'église — la m. moderne (Lassus) 53; Hymnarium parisiense (Weinmann) 366; Kritik davon (Wolf) 404; neue Vorschrift über den tonus BMV. bei der Messe (H.) 371; die älteste Form des Gloria in excelsis (Spitta) 271; Psalmodie (Köstlin) 317; der Papstmarsch u. die päpstliche Entrade (G.) 408; Gebete für Kaiser u. König (Anonym) 228; K. im Theater (Bellaigue) 90; 2 Dresdener Amen (Bachmann) 136; a proposito di una «Stabat mater» (Guerrini) 408; Volkskirchenkonzerte (Anonym) 51; Honorare für K. (Kellen) 408; interpretazione della parola Selah (Consolo) 178; 3 Briefe von Löwe an Schott über K. (Istel) 52; Congresso di M. S. in Turin (Anonym) 406, 519; Programm der Schule in Regensburg (Haberl) 52; Musikalisches und Unm. von der Fahrt nach Regensburg (B.) 316; Pius X. und das Provinzialkonzil von Köln (Klein) 53; deutsch-evg. Vereinstag in Rothenburg (Anonym) 519; Chemnitzer Ephoralverein für K. (Anonym) 90; m. in Chicago churchs (Watt) 523.
- Kircher and the Water-organ 196.
- Kirsten, P., »Die Elemente der Klaviertechnik« 179.
- Kistler, C. 53, 371, 408.
- Kistler, C. (Anonym) 135, (Eccarius-Sieber) 317; »der Vogt auf Mühlsteine« (Mello) 521.
- Kistler, C., der einfache Kontrapunkt und die einfache Fuge (Heuß) 133.
- Kistler, K. 486.
- Kittel, J. F. (Rychnovsky) 92, (Chop) 136, (Rychnovsky) 139; Biographie von Rychnovsky (Leichtentritt) 401.
- Kl., H. 521.
- Klarinette, Die K. (Altenburg) 81; Vereinigung der B und A Kl. (Altenburg) 50; Fabrikation der K.-Blätter (Altenburg) 90; Entwicklungsgeschichte des Baues der K. (Altenburg) 519.
- Klatte, W. 230; Zur Geschichte der Programm Musik 306.
- Klawell, O. 371.
- Klavier, a. a. Instrumentenbau, Instrumentenhandel; das K. der alten Römer (Anonym) 228; das K. in Galiläa (D.) 91; das singende K. (Pfordten) 232; ein neuer K.-ton (Riemann) 522; how a piano student may tune her own instrument (Smith) 453; die Geschichte des K.'s (Genike) 408; Rapin: l'histoire du p. (Mauvel) 487; the pianoforte; its history and music (Marting) 452; Storia del pianoforte (Marmontel) 409; nouveaux claviers (Guillemin) 137; Kampf um die Alleinherrschaft des Klaviertones (Riemann) 318; der akustische Einfluß der alten und neuen Kl. auf die Kompositionstechnik (Riemann) 271; Wie denken Sie über das K. (Anonym) 228; K. und mus. Bildung (Grunsky) 137; die Depositionierung des K. (Geißler) 270; das deutsche K. auf dem englischen Markte (Anonym) 368.
- Klaviermusik, Wegweiser durch die K. (Eschmann) 131; Führer des Pianisten (Georgi) 400; neue Führer (Niemann) 138; alte K. gespielt von J. Nin (Doire) 229; Liszt als pianoforte writer (Niecks) 104; Neue K. (Niemann) 92; neue Klavier-sonaten (Niemann) 452; true genius of p. m., exemplified by Chopin's works (Hale) 230; die ausländische K. der Gegenwart (Niemann) 271; die Jungfrauen und die neueste Klaviermusik (Dietz) 229; K. und musikalische Bildung (Grunsky) 371.
- Klavierspiel, talks on piano playing (Philipp) 184, 271; die Elemente der Klaviertechnik (Kirsten) 179; das Pedal (Jaëll) 521; piano study for children (Winn) 523; the art of piano interpretation of music (Matthews) 452, 487; the poetry of the pianoforte (Joy) 371; pianoforte effects (Goodnough) 408; on the essence of the beautiful in p. p. (N.) 372; Pianistenprogramme (Thari) 92; Dresden

- pianists and others (Potter- Frissell) 54; moderne Technik der Klaviervirtuosen (Bosquet) 81; muscilar preparation for p. technique (Gates) 408; Mechanik der dem K. dienenden Bewegungen (Herter) 317; natürliche Grundlagen der Klaviertechnik (Reuß) 452; Breithaupt; die natürliche Klaviertechnik (Springer) 304; die Ausnützung der Kraftquellen beim K. (Caland) 305, Kritik darüber (Niemann) 360; die physiologischen Fehler u. die Umgestaltung der Klaviertechnik (Steinhausen) 483; Transzendentalität der Tonkunst auf dem Klavier (Clark) 413; Befreiung von der Mechanik des K. (Clark-Steiniger) 520.
- Klaviertechnik alte und neue Klavierschulen und Techniken (Breithaupt) 269.**
- Kleefeld, W.** 137, 270, 317, 371; »Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt und die deutsche Oper« 401.
- Klemann, C.**, »der Klosterschüler von Müdenfurth« 472.
- Kleffel, A.** 408.
- Klein, E.** 53.
- Klein, H.** 371.
- Klein, Hermann,** 30 years in London 266.
- Kleinpanl, R.** 137.
- Klepzig.** 451.
- Kling, H.** 317, 521.
- Klinger, K.'s** Beethoven (Hartwich) 371.
- Klinger, M.**, das Musikalische in K.'s Schaffen (Asenijeff) 369.
- Klinger's** Beethoven Bust 477.
- Klob, K. M.** 270, 371, 408.
- Klob, K. M.**, Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen Oper (Niemann) 54.
- Klose, F.**, »das Leben ein Traum« (Nodnagel) 54; (Louis) 363.
- Kloß, E.** 53, 230, 270, 371, 408, 451.
- Kniese, J.** 451.
- Kniese, J. † (M.)** 372, (Reuß) 410, (Kloß) 451, (Anonym) 519.
- Knights of the Road (Mackenzie)** 347.
- Knoke, K.** 317.
- Knorosowsky, J.** 371, 408.
- Knorr, J.** 91.
- Knorr, J.**, Marienlegende (Hermann) 317.
- Knosp, G.** 53, 270, 451.
- Koch, »Von den Tageszeiten«** (Gernot) 183, (Steinhaner) 271.
- Kochlin, Ch. Komp.** 212, 297.
- Koczirz, Adolf,** »Der Lautenist Hans Judenkunig« 237.
- Koechlin, Ch. Komp.** 212, 297.
- Koeckert, G.,** Violintechnik 134.
- Köhler, L., »der Klavierunterricht«** (Niemann) 363.
- König, A.** 451; »der deutsche Männerchor« 83.
- Koenig, Rose,** plays Wagner as pianoforte solo 141, 254.
- KÖNIGSBERG,** »Zur Geschichte der K. Hofkapelle in den Jahren 1578—1720« von A. Mayer-Reinach 32.
- 32 das Material, 33 Übersiedlung Georg Friedrichs nach K., Liste beider Kapellen. 35 Th. Riecius u. seine Kapellmitglieder. 39 Johannes Eccard. 42 Stellung des Lautenisten. 43 G. F.'s Wegzug. 45 Eccard als Kapellmeister, Bittgesuche, Beschwerden u. Berichte von ihm. 50 Kapellmitgliedern unter E. 52 E.'s Lebensgeschichte nach dem K.-Aufenthalt, Berichtigung von Eitner. 54 die neue Orgel in der Schloßkirche, 55 J. Groecker und Organist Krahen, 59 Neubildung der Kapelle 1624. 62 J. Stobäus. 65 Case, 67 J. Sebastiani 1661—83. Die Organisten während seiner Zeit. 73 Der Direktor für die Kapellinstrumentalisten, die Präcentoren. 75 Raddäus, Aufhebung der Kapellmeisterstelle. 79 tabellarische Übersicht.
- Königsberger, »H. von Helmholtz I—III«** (Januschke) 371.
- Koerman, P. O. (Kruije)** 231.
- Körner, F.** 53, 270, 317.
- Körner, K.** es an Zene (Anonym) 449.
- KÖLN,** die K. Festspiele (Anonym) 448; Festspiele (S.) 487; zur Geschichte der Tonkünstler in K. (Sch.) 271.
- Köstlin, H. A.** 317, 486.
- Kofler, L., »Richtigatmen«** (Anonym) 484.
- Kohlrausch, R.** 317, 486.
- Kohut, A.** 53, 137, 183, 230, 270, 317, 371, 451, 486; »Der Meister von Bayreuth« 481.
- Kollmaneck, F.** 486.
- Komorzynsky, E. v.** 53, 91, 137, 183, 230, 270, 408, 451, 486.
- Komponist, Musik-Bureaukratie und K. (Koptjajew)** 371; the c. of to-day (Henderson) 371; Geburts- und Wohnstätten deutscher Dichter und K. (Kohlrausch) 317, 486; the great composers and chants (Anonym) 449; alleged composers (Goodrich) 52; berühmte K. bei der Arbeit (Anonym) 449; Der K. als »Sujet« seiner Werke (Dubitzky) 317; junge deutsche Opernk. (Kleefeld) 371; the disabilities of the british c. (Anonym) 136.
- Komzak, K. (G.)** 370.
- Konzert, Na'n C. (Rappard)** 452; Konzerte einst und jetzt (Anonym) 269; Verleger-Konzerte (Renz) 139; künstlerischer Wert der Instrumentalk. (Prod'homme) 241; modernes K.-Wesen (Vianna da Motta) 453; »Konzerte auf Teilung«, eingerichtet von A. Cortet in Paris 177; K.-Manieren vor und auf dem Podium (Mey)

- 372; Unsitten im Konzertsaal (Anonym) 269; Volkskonzerte (Sonderburg) 232, (Anonym) 269; Volkskirchenkonzerte (Anonym) 51; Opern und K. (Springer) 232; Isnafel, the arab. equivalent of a concert (Anonym) 449.
- KOPENHAGEN**, Musikbericht 251.
- Koptjajew**, A. 91, 371.
- Kora**, Saiteninstrument aus Tombonctou (Daubresse) 238.
- KOREA**, mus. Tanzfest am kaiserlichen Hofe (P.) 55.
- Koretz**, P. 183, 270.
- Korganow**, B. D. 91; »La Musik du Caucase« 24.
- Korngold**, J. 183, 230, 270, 372, 408.
- Korsakow**, über die K.-Affaire (Tawast-scherna) 374.
- Korten**, E., »Z'widerwurz'n« (Hiller) 230.
- Kosleck**, J., Erinnerungen (Anonym) 369.
- Kothe**, B., Kleine Orgelbaulehre 267.
- Kothe**, R., Lieder zur Laute 77, (Heuß) 253, (Moisse) 409.
- Kothen**, A. v. 372, 409.
- Kother**, B., »Kleine Orgelbaulehre« 179.
- Kraemer**, P. 521.
- Kramer**, O., »The Ring« 401; Einführung in Wagner's Ring und Parsifal 83.
- Krantz**, E. (Paul) 92.
- Krasnow**, P. 372.
- Kraus**, A. E. 230.
- Krause**, E. 317, 372, 451, 486; »Weingartner« 134; (Bachfest) 20.
- Krause**, E., die Entwicklung der Kammermusik (Leichtentritt) 363; rhythmische Übungen unter Anwendung verkörperter Noten (Seydel) 185.
- Krause**, M. 409.
- Krauß**, R. 53, 486.
- Krebs**, C. 317, 486.
- Krebs**, S. 486.
- KREFELD**, die Lutherkirche in K. (Hasen-clever) 317.
- Krehl**, St. 486; »Mus. Formenlehre« 401.
- Krehl**, St., »Allgemeine Musiklehre« (Münnich) 306.
- Kreisler**, F. (Mayer) 231, (Bond) 316.
- Krejci**, V. 53.
- Krenn**, H. 486.
- Kreschnečka**, J. 451.
- Kretschmar**, H. 91, 372; Führer durch den Konzertsaal II 1. 481; »die musikgeschichtliche Bedeutung Simon Mayer's« und »J. Kant's Musikauffassung und ihr Einfluß auf die folgende Zeit« (Jahrbuch) 441; »Die Aufgaben der IMG.« 7; Anregungen für die Ortgruppen der IMG. 97.
- Kreuschner**, C. R. 230.
- Krieger**, A. (Abert) 500.
- Kriegeskotten** 91.
- Krohn**, J. 372, 451, 521.
- Krohn**, J., Finnische Liedmelodien (Wolf) 315.
- Kromayer**, F. 53, 138, 231, 270, 451, 521.
- Kroyer**, Th. 53.
- Krtsmáry**, A. 138, 183, 317, 372, 409.
- Krug**, A. (Puttmann) 92.
- Krug-Waldsee**, J. 183.
- Kruijs**, H. 138, 183, 231, 270, 317, 372, 451, 486, 521.
- Krull**, Luise 53.
- Kruschinsky**, A. 372.
- Kruse**, G. R. 138, 317, 372, 451.
- Kubelik**, J., Violinist 207.
- Küffner**, K., »die Musik an den bayrischen Mittelschulen« 83.
- Kühnel**, A., Thema der X. Sonate für Viola da Gamba (Einstein) 272.
- Kuhlau**, Weyse und K. (Behrend) 51.
- Kuhnert**, C. 183, 231.
- Kunst**, Gedanken über K. und Dasein (Zeus) 179; Kultur und K. (Holzamer) 137; Kultur und K. im 20. Jahrh. (Weber-Bell) 140; K.-Verständnis (Walter) 453; Erörterung des Begriffes »höheres Kunstinteresse« (W.) 488; Schöpfungs-Stille, Lebens-Lärm und Kunst-Geschrei (Naaff) 184; Harmonium und K. im Leben des Kindes (Freimark) 183; divagations over K. (Wilde) 453; Tolstoi: What is art? (Anonym) 483; K. und Volk (Dehmel) 370.
- Kursch**, R. (Anonym) 519.
- Kutschera**, E., Komp. 35.
- Kuypers**, A., Behandlung des menschlichen Stimmapparates (Cassius) 182.
- L.**, A. 409.
- L.**, Fr., 53.
- L.**, G. 486.
- L.**, H. 451.
- L.**, J. 317.
- L.**, K. 183.
- L.**, L. 138, 372, 451.
- L.**, L.-B., J. H. G. 372.
- L.**, W. 486.
- Labarre**, Vrille (Sonneck) 456.
- Labbé fils** Komp. 578.
- Labitzki**, Walzerkomponist (Niecks) 205.
- Laborde**, Madame R. (Mangeot) 53.
- Laboureaux**, Ch. (Brenet) 29.
- La Bruyère**, les caractères des musiciens; à la façon de Theophraste et de L. B. (Udine) 185.
- Lach**, Robert, »Alte Kirchengesänge der ehemaligen Diözese Ossero« 315.
- Lachner**, Fr. 521.
- Ladegast**, F. † (Anonym) 484, 519.
- Lagus**, E. 451, 521.
- Laicus** 317.
- Lakmé** (Krtsmáry) 183, (Stieber) 185.

- Lalande, Komp. 575, 579.  
 Lalo, 231, 521.  
 Lalo, lettre inédite de L. (Lalo) 521.  
 Laloy, Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité d'après L. (Houdard) 408.  
 Laloy, L. 183, 231, 270, 451, 486, 521.  
 La Mara 409.  
 Lamarche, L. 231.  
 Lamb 138.  
 Lambrecht, H. 183, 372.  
 Lamprecht, K. 372.  
 Landini, F., L. degli organi (Gerstfeldt) 450.  
 Landormy, P. 138.  
 Landowska concert (Webb) 346; W. L. ou la renaissance du clavecin (Brüssel) 229.  
 Landowska, W., Pianistin 160, (Anonym) 448; (Prod'homme) 299.  
 Lange, D. de 372.  
 Lange, Fr. 486.  
 Lange, S. de 270.  
 Langley, G. 409.  
 Langlois, A. (Brenet) 29.  
 Lanner, L. und Strauß (Haeckl) 450; das Werk L.'s (Lange) 486; Walzer (Niecks) 204.  
 Lara, Isidore de (Mauclair) 452.  
 Lasser, A. 409.  
 Lasser, A., »der moderne Dirigent« (Puttmann) 409.  
 Lassus, A. de 53.  
 Lassus, O. di Lasso, Sämtliche Werke Bd. XVI (Leichtentritt) 404.  
 Laszky, B. 183.  
 Laub, 231, 317.  
 Lauber, J. Komp. 34.  
 Laugier, Gegner von Rousseau 573.  
 Lauragais, Le comte de L. et Sophie Arnoud (Tenco) 453.  
 Laurencie, L. 138, 318, 451, 486.  
 Laurencie, L. de la de gout musical en France« (Laloy) 451, (Prod'homme) 482.  
 Laute, Morel, Lautenmeister in Orléans (Moes) 231; Lautenmusik und österreichische Lautenspieler bis 1550 (Koczirz) 489; der Lautenist Hans Judenkunig (Koczirz) 237; Kothe, Liedersänger zur Laute (W.) 272, (Heuß) 253, (Moissl) 408.  
 Lautenberger, J., Hornist zur Zeit Peters des Großen (Bernstein) 279.  
 Lavignac, A., "Music and Musicians" 267.  
 La Vignette, Jehan de (Brenet) 30.  
 Law, F. S. 486.  
 Lawrance, W. comp. 348.  
 Lazary, de 138.  
 Leclair, J. M. (Laurencie) 486; œuvres de L. (Laurencie) 138; premier livre de sonates (Laloy) 451; »Jean-Marie L. L'ainé« par L. de la Laurencie 250.  
 L., geb. 1697 in Lyon, nicht in Rouen gewesen; 253 L. in Turin, Schüler von Somis, 1728 in Paris; 254 sein Mäzen J. Bonnier; 255 Vermählung mit L. Roussel, biographische Irrtümer von Fétis. 257 das mehrstimmige Violinspiel. 258 L. als »ordinaire de la musique du Roi«. 260 sein Rivale Guignou. 261 L. in Holland. 262 am Hofe von Don Philippe in Chambéry. 263 Vermögensverhältnisse. 264 »Scylla et Glaucus«. 266 L. beim Herzog von Gramont. 267 die Bühnenwerke. 269 L.'s Ermordung.  
 Lecouvreur, A. (Debay) 407.  
 Lederer, V. 138, 231, 270.  
 Lee, Markham, (Tschaikoffsky) 267.  
 LEEDS, Festival 119, 175, (Newman) 184.  
 Le Gallois, Noël (Brenet) 14.  
 Legband, P., »Münchener Bühne und Literatur im 18. Jh.« (Jacobs) 371.  
 Legouvé, E. 372.  
 Lehmann, G. 53.  
 Lehmann, L., zu meiner Gesangkunst (Lehmann) 486; L. L.'s Geheimnis der Stimmblätter (Wagemann) 402; Kritik davon (Seydel) 446; Studien zum Fidelio 225, (Anonym) 228.  
 Leichtentritt, Besprechung von Chrysander's Bearbeitung des Messias (Schönfeld) 184.  
 Leichtentritt, H. 138, 270, 372, 409 451; »Über Pflege alter Vokalmusik« — Nutzbarmachung des vorhandenen Materials, Solo- oder Chorbesezung, Tempo, Vortragsnuancen, vom Taktstich, Textübertragungen, wichtige Quellen — 192. »F. Chopin« 179; »Jakob Handl (Gallus) opus musicum II« 469.  
 Leichtentritt, H., »Frédéric Chopin (Landshoff) 513.  
 Leinburg, M. 409.  
 LEITZIG, Musikbericht 76, 119, 207, 253, 292, 345, 471, zweites Bachfest a. Bach; Zur Geschichte der L. Gesangbücher (Buchwald) 370; Conference of the L. G.; weltliche Musik im alten L. (Wustmann) 90; Thomaskirche und Schule (Anonym) 51; zur Geschichte d. L. Gesangbücher (Hofmann) 52; Spieljahr 1903/4 (Kipke) 183; die L. Oper (Segnitz) 271; das alte Stadttheater (S.) 271.  
 Lenau, L. und sein Verhältnis zur Musik (Kohut) 230.  
 Lenoir-Zévort, A. 138, 372.  
 Lenz und die 3 Beethoven styles (Niecks) 421.  
 Leo, G., »Leonardo Leo, musicista del sec. XVIII e le sue opere« (Leo) 442.  
 Leonard 138, 451.  
 Leoncavallo, der deutsche Kaiser und L. (Anonym) 51; »Roland von Berlin« (Altman) 162, (Buck) 182, (Schmidt) 184. (Anonym) 228, (Blanik) 229, (Brévannes)

- 229, (Ertel) 229, (Lusztig) 231, (Steuer) 232, (Storck) 233, (Tappert) 233, (Fiege) 270; (Wossidlo) 366, (Vancuire) 374, (Anteros) 449.
- Lerse, H. 372.
- Le Senne, C. 372.
- Leßmann, O. 53, 318, 409, 452, 486.
- Le Sueur, J., les oratorios de L. (Servièrès) 410.
- Levy, H. 53.
- Levi, Eugenia, »Lirica Italiana antica: novissima scelta di rime dei secoli XIII, XIV, XV.« (Wolf) 306.
- Lewalter, J. 318.
- Lewicki, E. 318.
- Lewinsky, J. 91, 318.
- Lexikon, a dictionary of the drama (Adams) 262; Grove's L., neue Ausgabe von Fuller-Maitland (Anonym) 228, (Maclean) 510; russische Ausgabe von Riemann's L. (Keeton) 137; some curious musical dictionaries (Elson) 408.
- Ley, H. 372.
- Liadoff, »7 russische Volkslieder für Orchester« 349.
- Libretto, Drama und L. (Mey) 318.
- Lichtenberger, H. 372.
- Lichtwark, K., »Praktische Harmonielehre« 401.
- Lidgey, C. A., »Wagner« 267.
- Liebieh, F. 183, 318, 452.
- Liebling, E. 231.
- Liebling, L. 53.
- Liebacher, A. 409.
- Lied, s. a. chanson, Kirchenlied, Volkslied, Ballade usw.; das Lied und sein Text (Brandt) 520; die Vorherrschaft der Fremde im deutschen L. (Storck) 271; das deutsche L. in welschem Gewande (Blocher) 316; H. Folz: Meisterlieder-Handschrift 220; das deutsche L. im mehrstimmigen Tonsatz aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. (Eitner) 229; das deutsche Sololied im 17. Jahrh. (Heuß) 273, (Anonym) 316; deutsches Studentenlied (Heuß) 291; Jeanroy, Brandin, Aubry: Laïs et descorts français du XIII<sup>e</sup> siècle (Springer) 319; an jardin des chansons (Laloy) 183; Thureau: der Refrain in der franz. Chanson (Springer) 319; das altniederländische L. bis 1625, Preisauflage 276; historieliederer (Graft) 230; Finnische Melodien, herausgegeben von J. Krohn (Wolf) 315; arabische Lieder (Scherber) 184; geistliche Gesänge (Krebs) 486; ein Adventlied in lateinischem Gewande (Löschhorn) 183; ein Weihnachtslied aus Laßes in Pommern (Lüpke) 183; Stille Nacht, heilige Nacht (Kreuschner) 230; das älteste Lied auf Mariä Lichtmeß (Maas) 318; Trinklied aus dem 16. Jahrh. im Grazer Joanneum (Savenu) 410; »o mein Heimatland« (Nef) 231; Zwinglied (Nelle) 138; Kinderlieder von Jacques-Daleroze (Richter) 150; Lieder zur Laute (Batka) 228; Kothé, Sänger der Lieder zur Laute (Heuß) 253; das deutsche L. des 19. Jahrh. und seine Bedeutung für unser Volk (Debes) 361; die deutsche Liedweise (Marschner) 318; Rietsch: die deutsche Liedweise (Lederer) 270; zur Geschichte und Ästhetik der durchkomponierten L. (Schmitz) 92; Rietsch: Die deutsche Liedweise, ein Stück positiver Ästhetik der Tonkunst (Münch) 226; neue Lieder (Thießen) 140.
- Liebe, E. 138.
- Liliencron, R. Freiherr von, »Chorordnung für die Sonn- und Festtage« 363.
- Lilienfeld, Zisterzienserabtei - Kirche (Busch) 407.
- Lind, J. (B.) 228, (Peel) 373.
- Lindenlaub, Th. 53.
- Lindgren, A. 231.
- Lindgren, A. † (Norhild) 321.
- Lindner, A. 53, 231.
- Ling, A. 521.
- Lintilhac 318.
- Lipsaw, I. 372.
- Liszt, F. (Saint-Saëns) 184, 410, (Manchester) 231; Lisztiana (Anonym) 50; Beiträge zur Charakteristik von L. (Anonym) 448; Tage mit L. (Puttkamer) 373; Erinnerungen an L. (Puttkamer) 522; reminiscences of L. (Pratt) 54; A. von Schorn: L. et la Princesse de Sayn-Wittgenstein (Prod'homme) 312; L. à Genève (Kling) 521; L. und Italien (Segnitz) 54; Schriften (Göhler) 370; lettre inédite de L. (Liszt) 521; Briefe an Lebert (Grunsky) 137; 4 Briefe an Wagner (Anonym) 228; Briefe Bd. 8 (Heuß) 46, 134, (Anonym) 228, (Münzer) 409; »Faust« Sinfonie (L.) 372, (Newman) 380; Faust-Musiken (Kalisch) 395; »Heilige Elisabeth« in Paris (Prod'homme) 391; »Années de pèlerinage« (Segnitz) 232; Festklänge, Tasso, Hungaria (Stradal, Heuß) 367; »Don Sanche ou le château d'amour« (Chantavoine) 51; il romanzo di L. (Bertini) 519; Cornelius über L. (Anonym) 406; Beziehungen zu Herwegh (Harzen-Müller) 52; l'amitié de Berlioz et L. (Brenet) 51; Beziehungen zu Schumann (Mecklenburg) 372; L. und Kittl (Chop) 136; L. und Wagner (Göllerich) 230, (Sauerwein) 232; L., Wagner, dialogues des morts (Marnold) 487; L. Jentöské (Anonym) 449; der pädagogische Erbe von L. (Louie) 318; L. as pianoforte-writer (Niecks) 104.

- Liszt as Pianoforte Writer.** Article by F. Niecks 105.
- L. more inventive than creative 106; influenced by the French Revolution, Paganini, Chopin, Berlioz 105; the song-transcriptions are still masterpieces, operatic transcriptions rather faded 106; sonata-structure absent or irreducibly veiled, and theme-metamorphosis relied on 106.
- **Faust Symphony.** Article by Ernest Newman 380.
- Over 30 musical settings of "Faust", of which best by Berlioz, Liszt, Litolf, Pierson, Rubinstein, Schumann, and Wagner; Schumann at the head. Aesthetic and technical analysis of the Liszt, revived in London by Henry J. Wood. See also 395 (Kallisch).
- Litany plain-song** (Stubbs) 483.
- Literary style** (Fry, Maclean) 264.
- Literat** 409.
- Literatur quelques mots sur l'Evolution littéraire** (Mainor) 184; .
- Littlehales, H. a. Ch. Wordsworth.**
- Liturgie, lit. Ausdrucksformen** (Bassermann) 449; Ursprung u. Entwicklung der lit. Gesangsformen (K.) 486; Erklärung L. Texte (Jecklin) 52; liturgische Willkür (F.) 370; heilige Messe und protestantische L. (Anonym) 406.
- Liturgia** (Hierurgia) 266; (Wordsworth) 268; Irish 481; British 483.
- Lliurat, F.** 486.
- Lloyd, Harford, Organ-Concerto** 42; editor of Hymnal 222.
- Lobe, J., Katechismus der Musik** 134.
- Locher, C.** 486.
- Löwe, C., Briefe von L. (Anonym)** 90; 3 Briefe an Schott über geistliche Komp. (Istel) 52; L. als Kirchenkomponist (Hirschberg) 317; »Sühnopfer des neuen Bundes« (Brüsseau) 449; Goethe's Balladen in L.'s Kompositionen (Draheim) 361. .
- Löwe, Ferdinand** 254, (Louis) 409.
- Löwe, J. J. »Sinfonien«** (Riemann) 504.
- Loewengard, M.** 231.
- Löwenthal, D.** 138, 452.
- Lohengrin, Die L.-Dichtung** (Heinrichs) 371.
- Loman, D.** 91, 486.
- Lombard** 53, 138; »Observations d'un musicien Américain« 442.
- LONDON notes** 121, 128, 140, 165, 175, 209, 218, 253, 293, 346, 360, 389, 395, 434, 476, 507; "Symphony Orchestra" 253, 254; an old mus. directory 1794 (Anonym) 449; 30 years of mus. life in L. by Klein (B.) 266; aus dem L. Musikleben (Draber) 370; die Saison in Coventgarden (Karllyle) 53, 486, 521; die Winterstage in Covent-Garden (Karllyle) 230.
- Loret and the Water-organ** 208, 216, 236.
- Lortzing, Wie L.'s Opern entstanden** (Kruse) 138; Urgestalt der »Undine« (Kruse) 451.
- Loschhorn** 183.
- Lost work of Bach's** (Spiro) 100.
- Louis, R., Biographie von Bruckner** (Niemann) 231; (Istel) 317, (Altmann) 369, (Helm) 451, (Anonym) 484, (Welti) 488.
- Louis, B.** 53, 270, 318, 372, 409, 452, 486; »Friedrich Klose und seine einf. Dichtung »das Leben ein Traum« 363.
- Louis de la Haye** (Brenet) 29.
- Lucca, P.** 372.
- Ludwig, F., »Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460, Besprechung des Buches von J. Wolf«** 597; Noch einmal: Rezon's Rondelet in Stainer's »Dufay« 502.
- Lückhoff, W.** 183, 452.
- Lüpke, W.** 183.
- Lüstner, K.** 53, 452.
- Lütgendorff, »Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart«** (Anonym) 51, (Bezold) 229.
- Lütgendorff, v.** 184.
- Lulli** (Phipson) 184; Biographisches (Lamb) 138; »Roland« 581.
- Lumbye, Ch., Walzerkomponist** (Niecks) 205.
- Lundqvist, F. (Anonym)** 228.
- Luntz, E., Neuausgabe von Muffat's Instrumentalmusik** 1701 (Anonym) 51.
- Lussy, l'ancrouse dans la musique** (Bouyer) 90.
- Lusztig, J. C.,** 231, 372, 409, 452.
- Luther, L. und die Musik** (Bauernfeind) 136; die L.-Lieder im sächs. Landesgesangsbuche (Segnitz) 522; der Streit über die Entstehung des Lutherliedes (Spitta) 410; die neueste Entdeckung zum Lutherliede (Spitta) 453; »Ein feste Burg« (Mitzschke) 409.
- Lutz-Reutenberg** 409.
- Lyon, J. (Sonneck)** 483.
- Lyonnet, H.** 184.
- Lyra, J. W. (Cursch-Bühren)** 407, (Meyer) 521.
- Lyra, J. W., »Luther's deutsche Messe«** (Anonym) 406.
- M. 53, 372, 521.
- M., v. 372.
- M., A. 231, 372.
- M., H. 452.
- M., J. 231.
- M., L. N. 231.
- M., O. 53, 452.
- M., R. 486.
- M., S. 91.

- Maas, P. 318.  
 Macak, A. 521.  
 MacConnel Wood 409.  
 MacDougall, H. C. 318, 409.  
 Mackenzie, Alex., "Aktarte" 168; "Witch's Daughter" 254; "Knights of the Road" 347; Canadian Rhapsody (Maclean) 434.  
 Mackinley, M. St. 48.  
 Maclean, Ch. (Parry) 43; (Elgar) 81, 348; (Newmarch) 83; (Music Piracy) 113; (Adriana Lecouvreur) 121; (Oakeley) 134; (Alceste) 165, 218; (Everyman) 167, 175; (Wagner ov.) 210; (Gaelic) 219; (hymns) 220; (Stanford) 253, 435; (Enfance de Christ) 253; (Rose König) 254; (Dannreuther) 254; (Prodigal Son) 263; (violin varnish) 264; (Strauß) 296; (orchestration) 313, 396; (Mackenzie) 347, 434; (harp) 363; (Madeley Richardson) 364; (Oxford History) 400; (Ed. German) 435; (Ostend orchestra) 435; (Amico Fritz) 436; (Wagner) 443; (canons) 507; (Grieg) 508; (Grove) 510; (Hydraulic Organ) 183.  
 Maclean, Magnus, Literature of the Celts 482.  
 Madeleine, somnambul-dansösen (Anteros) 136, (Richter) 150, (Heuß) 345.  
 Madonna Pollaiuola (Novati) 452.  
 Madrigal, Repertoire des M.-chores des Kopenhagener Cæcilia-Vereins (Leichtentritt) 368; ausgewählte M. Bd. II herausgegeben von Barclay Squire 180; die Barth'sche M.-Vereinigung (Leichtentritt) 344.  
 Männerchor, die Wege des deutschen M.-gesanges (Kienzl) 230.  
 Männergesang, s. a. Gesang, Musikvereinigung usw.; die Wege des deutschen M. (Anonym) 449; der Männerchor Zürich (Fn.) 450.  
 Maffert 53.  
 Magnard, A. (Samazeuilh) 54; 3. Symphonie (Ménil) 138.  
 Mahler, G. (Nodnagel) 271, (Puttmann) 271, (Karpath) 317, (Bekker) 369, (Schioldermair) 410; 1. Sinfonie (Nodnagel) 452; 3. Sinfonie (Korngold) 183, (Heuß) 208, (St.—r) 232, (Arend) 269, (Klob) 270; 5. Sinfonie (Anonym) 136, (Eccarius-Sieber) 137, (Nodnagel) 138, 307, 318; Lieder 351; M. und Strauß (Hirschfeld) 270; M. und die Wiener Hofoper (Karpath) 53; M. und die Programmmusik (Braungart) 316.  
 Mai, J., «die Braut von Messina» (Wr.) 453.  
 Maignien, F. Abnormal harp settings (Maclean) 363.  
 MAILAND, die M. Opernsaison (Pinardi) 271.  
 Mainor, J. 184, 318.  
 Maitland, J. A., Fuller, Strauß' Sinfonia Domestica 294.  
 Maitland, J. A., Fuller (Grove) 510.  
 Malherbe, Komp. 298.  
 Malibran, M. (Lambrecht) 372, (Legouvé) 372.  
 Mallarmé, St. (Liebich) 183.  
 Malling, J. † 509.  
 Manacorda, G. 409.  
 Manchester, A. L. 184, 231.  
 Mand, M.'s Eck-Glockenflügel (Anonym) 449.  
 Manfroni, A. 138.  
 Mangeot, A. 53, 91, 138, 231, 270, 318, 372, 409, 452, 487.  
 MANNHEIM, M. Musik (Mennicke) 487; Verträge am Theater (Ertel) 52.  
 Mannsfeld, Hermann, of Dresden 211.  
 Mantuani, J., Geschichte der Musik in Wien (Kocirz) 514.  
 Manuscript, why m. are rejected (Anonym) 50; Ms. der Vaticana aus dem 9. Jahrh. enthaltend das «Credo» 221; le ms. des Minnesinger (Pfaff) 373; Hans Folz, Meisterlieder-Handschrift 220; Katalog der M. der Danziger Stadtbibliothek von Simson (Günther) 137; 2 tironische M. der Pariser Nationalbibliothek (Johnen) 371.  
 Manuscripts, what they are 183, 187, 213.  
 Marcel, J. 138, 184, 487.  
 Marcello, afrikanisches Instrument (Rose) 64.  
 Marchand, Louis, L. M. par André Pirro 136, Beiträge zu einer Biographie. 136 M.'s Vater, 137 Musik um 1675 in Lyon, 139 Übersiedelung nach Paris, Vermählung mit A. Denis, 140 Musiker namens Denis, 142 Beginn der kompositorischen Tätigkeit, 144 M. als Organist von St. Honore, 146 M.'s Ehe, 149 Organist an St. Jacques und St. Antoine, 151 Eintritt in die Kgl. Kapelle, Verbannung, 152 Rückkehr, Organist der Cordeliers, 153 M.'s «Règle pour la composition des accords à trois parties», 154 M.'s Tod. Thematisches Verzeichnis seiner Werke.  
 Marchesi, C. 91, 271.  
 Marchesi, M. 372, (B.) 519; Mme. M. on Melba's voice (Fitz-Gerald) 485.  
 Marchetti, M. e Compagnia (Tomei) 233.  
 Margaritescu, M. 138.  
 Markham Lee, pianist 141; on Tschai-koffsky 267.  
 MARKNEUKIRCHEN (Herrmann) 183.  
 Markoe, Peter (Sonneck) 452.  
 Marling, F. H. 452.  
 Marmontel, F. A. 409.  
 Marnold, J. 318, 371, 452, 487, 521.  
 Marque, de (Sonneck) 453.  
 Marschner, F. 318.



- Marshall-Hall, C. W. L. 372.  
 Marshall, Stellung zu Händel's Johannespassion (Rendall) 143.  
 Marsop, P. 91, 271, 318, 372, 409, s. Placci 271.  
 Marsop, P., M. und die Militärkapellen (Beer) 519.  
 Marteau, H. (Anonym) 484.  
 Martersteig, M., »das deutsche Theater im 19. Jahrhundert« (Heuß) 225.  
 Martin y Soler, »la Cosa rara« (Niecks) 230.  
 Martini, le chant et les méthodes M. et Panseron (Lenoël) 138.  
 Martucci, »La canzone dei ricordi« (Hornbostel) 433; Sinfonie (Spiro) 427.  
 Marty, G., »Darias« (Gouillet) 270, (Mangeot) 270, (Samazeuilh) 271, (Boutarel) 369; (Prod'homme) 597.  
 Mascagni, P., M. als Dirigent in Paris (Prod'homme) 298; »Amico Fritz« und »Fedora« (Debay) 450; Amico Fritz in London 436; »Amica« (Argus) 406, (Mortier) 372.  
 Masclans, E. 318.  
 Maslow, A. 372.  
 Mass, the (Dearmer) 263, (Richardson) 364.  
 Massenet, J. (Anonym) 181; »Werther« (Anonym) 181; »Chérubin« (Mortier) 318, (Rikoff) 319, (Torchet) 319, (Curzon) 450, (Debay) 450, (Mangeot) 452, (Samazeuilh) 453; une visite chez M. (Acker) 90; »le jongleur de Notre-Dame« (Desfranges) 229; Petites Michus (Kalisch) 389.  
 Masters of music, living 81, 83.  
 Mathias, H. 409, 487, 521.  
 Mathias, F., »die Musik im Elsaß« 517.  
 Matthews, F. C., Wild Birds and their Notes 267, 842.  
 Matthews, W. S. B. 138, 231, 271, 318, 409, 452, 487, 521.  
 Matras, M. 372.  
 Mátray, L. (Anonym) 369.  
 Mau, H. 487.  
 Maubel, H. 487.  
 Maucclair, C. 138, 231, 318, 372, 452, 521.  
 Maude, Aylmer and Louise (Tolstoi) 483.  
 Maurer, H. 521.  
 Maus, O. 231.  
 Mayer, E. 231.  
 Mayer-Reinach, Ausgabe von Graun's Montezuma (Heuß) 71, 371.  
 Mayer-Reinach, A. 271; »Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1578—1720.« 32.  
 Mayr, S., Die musikgeschichtliche Bedeutung M.'s (Kretschmar) 372, 441; »I sensali del teatro« von L. Schiedermair 588.  
 Ein satirisches Schriftchen des Komponisten M. gegen die Theateragenten, wahrscheinlich in Venedig verfaßt. Abdruck und Übersetzung.  
 Mayson, W. H., (Broadhouse) 269.  
 Mazzini, G., Musikästhetik von M. und Wagner (Momigliano) 91.  
 Measure for Measure (Squire) 56.  
 Meck, M. von, Tschaiowsky and M. (Tideboehl) 374.  
 Mecklenburg, A. 372.  
 Media in vita (Thürlings, Meyer) 36.  
 Medici, musique et théâtre des M. (Solerti) 487.  
 Meister, A. L. F., »De Veterum Hydraulico« 200, 215, 235.  
 Meißner, J. 372, 487, 521.  
 Melartin, E. »2. Sinfonie« (Melartin) 372.  
 »Prinzessin Törnrosa« (Kotthen) 372.  
 Melba, Marchesi on M.'s voice (Fitz-Gerald) 485.  
 MELBOURNE, Musikverhältnisse (Josephi) 52.  
 Mello, A. 91, 521.  
 Melodeklamation (Schebujew) 373.  
 Melodie, die M. in der Kunst (Genée) 370; gegen Melodienvertauschung (Zahn) 233.  
 Melodrama, le m. italien (Solerti) 487; gli albori del m. (Solerti) 365; le origini del M. (Ferrerio) 229, 370.  
 Melos 53.  
 Mendel and Reissmann 510.  
 Mendelssohn, A. (Bernhard) 369, 407, (Hagemann) 408, 450, (Nagel) 452.  
 Mendelssohn, A. 138.  
 Mendelssohn, F., Life (Blackburn) 263; 2 Briefe M.'s (Altmann) 269; Portät von Vernet (Anonym) 316; schottische Sinfonie (Grove) 91; »Hebriden« (Grove) 520; Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern (Straeten) 373; M. and his english publisher, some letters (Anonym) 228; M. und Kittl (Chop) 136; M. und die Hausmusik (Heimsheim) 270; dialogues des morts: M. Brahms (Marnold) 452.  
 Menil, F. de 138.  
 Mennicke, K. 487.  
 Mensuralnotation, Geschichte der M. von J. Wolf, besprochen von F. Ludwig s. Wolf.  
 Mensuraltheorie, Die M. des Gafurius und der folgenden Zeit (Praetorius) 309.  
 Menziusky, M. (Anonym) 181.  
 Mercier, A. 53, 138, 409.  
 Merk, G., »Allg. Musik- u. Harmonielehre« 401, 442.  
 Mersenne (Quittard) 363; M. and the Water-organ 196.  
 Merulo, Claudio M. e Ottavio Farnese (Barilli) 519.  
 Merz, O. 372.

- Messenger, A.**, "les petites Michus" in London (Kalisch) 389; "les Dragons de l'Imperatrice" (Sarnazeuilh) 319.
- Messe, a. a.** Kirchenmusik; die 4 berühmtesten M. (Schmitz) 319; Lyra: Luther's deutsche Messe (Anonym) 406; heilige M. und protestantische Liturgie (Anonym) 406; kirchliche Vorschrift über den tonus BMV bei der M. (H.) 371; der Canon missae v. Jahre 1458 der Bibl. Bodleiana zu Oxford (Falk) 370, (Wallau) 374.
- Metastasio, P.**, la lirica musicale di M. (Baroni) 407.
- Métra, O.**, Walzerkomponist (Niecks) 205.
- Metre** (Beckett) 444.
- Metrik, the metrical principle in mus. form** (Mathews) 452.
- Metronom** (Anonym) 448.
- Metrum, Ommond: english metrists** (B.) 445; **Ommond: a study of m.** (B.) 444.
- Metz, A. C.** 409.
- Mey, K.** 53, 91, 138, 184, 231, 271, 318, 372, 521.
- Meyder, Karl, conductor** 211.
- Meyer, A.**, »Walthari« (Thürlings) 35.
- Meyer, C.** 53.
- Meyer, J.** 521.
- Meyer, R. M.** 138.
- Meyerbeer, G.** (Anonym) 50, (Combarieu) 91; *autographe musical de M. (Osiris)* 92; *M. en Allemagne* (Brückner) 90; *M., souvenirs d'autrefois* (Bourgault-Ducoudray) 90; *les œuvres de M. d'après ses papiers posthumes* (Ettler) 91; Courtat über M. in seinem humoristischen Gedicht über die Musik (Prod'homme) 158; M. et Wagner (Solenière) 92, (Tappert) 373.
- Meyer-Obersleben, M.** 487.
- Michaelis, H.** 184.
- Michelsen, G. A.** 487.
- Milanollo, die Milanollos** (Lambrecht) 183.
- Milé, R.**, »das deutsch-amerikanische Harmonium« 306.
- Militärmusik** (Kessels) 183; *Militärmusiker-Adreßbuch* 401; die Aufgaben der M. (Lusztig) 372; die älteste Instrumentationslehre für preußische M. (Anonym) 368; der Duppier Sturmarsch (Schröder) 410; die fachmännischen Spitzen der preuß. M. früherer Zeit (K.) 371; Minimaltarif für die Kapellen des Gardekörps (S.) 410; die deutsche M. vor dem Reichstage (Ch.) 370; Konkurrenz durch die M. 507; Zivilmusiker kontra M. (Schering) 271; Marsop und die M. (Beer) 519; Damansky: M.-Kapellmeister Österreich-Ungarns (Anonym) 484; holländische M. (Kessels) 137; Invoering der hoornmuziek bij de Nederlandsche infanterie (Enschede) 229; de roeping der M. naar Kapitein Lusztig (B.) 407; Europäischer Wettstreit von M. in Paris (Anonym) 316; M.-Wettstreit in Tilburg (K.) 408; (Kessels) 451, 521, (Möller) 522, (O.) 522.
- Millet, L.** 53.
- Milligen, S. van** 91, 184, 452, 522.
- Miltoun, Fr.**, »Cathedrals of France« 267.
- MILWAUKEE, Musikfest** (Anonym) 50, (S.) 54.
- Mimodrama, neu aufgedundenes M. aus Ägypten** (Lehmann) 53.
- Mirow, L.**, »Mozart's letzte Lebensjahre« 134.
- Mitterer, J.**, »die wichtigsten kirchlichen Vorschriften f. Kirchenmusik« 267.
- Mitzschke** 409.
- Mocquereau, D. A.** 522; a. Cagin 520.
- Möhring, F. (Dt.)** 485.
- Moellendorf, W. von, Harmonie-Kalender** (Niemann) 184.
- Möller, F.** 522.
- Mönnig, O., M.'s Reform-Flötenkopf** (Anonym) 228.
- Mörke, E. (Puttmann)** 54; M. und Musik (Batka) 51, (Kraus) 53.
- Moes, E. W.** 231.
- Mojsisovics, R.**, 487, 522; »Führer durch Kienzl's Don Quichotte« 442.
- Moissel, Fr.** 409.
- Molitor, K. u. E. Jaeschke** 372.
- Molitor, R.** 53, 184; »Unsere Lage, ein Wort zur Chorallrage« 134.
- Molitor, R.**, »deutsche Choral-Wiegen-drucke« (Springer) 319.
- Moltke, M. und die Musik** (Kohut) 137; M. in seiner Häuslichkeit (Dreßler, Heuß) 82.
- Momigliano, F.** 91.
- Monaldi, G.** 521.
- Monasteries, Irish** (Rushe) 482.
- Monasticism** (Bateson) 263.
- Monckton, Lionel, Strauß's Sinfonia Domestica** 295.
- Mondonville, »Dominus regnavit«** 577, »Daphnis et Alcimadure« 578, 579, 582; »de profundis« 579.
- Mondsegur, G.** 271.
- Moniuszko, St.** 177.
- Monk, J. K.** 452.
- Monodrama, Georg Benda's »akkompagnierte« Monodramen** »s. Benda.
- Montagnana** 184, 231.
- Montan-Berton, Komp.** 581.
- Montanelli, A.** 53.
- MONTE-CARLO, les »trois Faust« au théâtre** M. (Sauerwein) 184.
- Monteverdi, Porträt von M. (Anonym)** 51. Neudruck von M.'s Incoronazione di Poppea (Heuß) 178; »Orfeo« aufgeführt von der Pariser Schola cantorum (Mangeot) 318.

- Moody Manners opera company** (Thompson) 169.
- Moore, A. W.**, 522.
- Morau, J. B.**, les chœurs d'Esther et d'Athalie par M. (Bordes) 407.
- Moreau, Ph.** 138, 231.
- Morel**, holländischer Lautenmeister (Moes) 231.
- Morold, M.** 53, 231, 372, 409.
- Morris, W. Meredith**, British Violin Makers 482.
- Mortier, A.** 318, 372, 409.
- Morton, F. H.** 318.
- Moschel, L.** 53.
- Moscer, A.**, Violinschule Joachim und M. (Löwenthal) 452.
- Moser, J.**, »J. Joachim« 134.
- Motta, V. da** 53, 91.
- Mottl, F.** 91.
- Mouret**, »les fetes, de Thalie« 578, 579.
- Mozart, Amadeus**, Mozartiana (S.) 139; M's Vater (Anonym) 519; Nissen's M.-Biographie und Constanze (Genée) 370; M. im Bilde (Lindner) 231; M.-Bild von Tischbein nicht echt (Engl) 137; la jeunesse de M. (Wyzewa) 185; Aus M.'s Kinderstube (Prümers) 139; les amours juvenils de M. (Rémi) 139; M. in Italien (Genée) 183; M.'s letzte Lebensjahre (Mirow) 134; M.'s Schädel (Ivers) 183; Briefe von M. (Anonym) 90; Dalberg's Briefwechsel mit M. (Hänlein) 137; une lettre inédite de M. (S.) 92; M. als Kritiker (Heuß) 91; Verhältnis zu Gluck (Arend) 485; Ähnlichkeit Graun'scher und M. Melodien (Heuß) 74; M. und Schikaneder (Komorzynsky) 183; Beethoven's Beziehungen zu M. (Kalischer) 91; M. Denkmal in Dresden (Hammer) 486; M.-Brevier von Kerst (Heuß) 401; M. and his music (Whitney) 233; aus M.'s Werkstatt (Kerst) 521; M.'s erstes Quartett (Genée) 183; M. — der erste Harmoniumkomponist (Lückhoff) 452; Walzerkompositionen (Niecks) 203; Haffner-Serenade 164; Rondo for P. F. and strings not mentioned in Köchel 348; M.'s Messen (Komorzynsky) 91; große C-moll Messe (Klob) 371. (Krtsmáry) 372; C-moll-Messe in der Wiener Singakademie (Krtsmáry) 317; über eine Messe in C-moll, angeblich von M. (Sandberger) 86; M. as a dramatic composer (Todhunter) 233; zur Wiederbelebung des »Idomeneus« (Lewicki) 318; Entstehung der Zauberflöte (Komorzynsky) 137; Figaro (Bury) 90; »Figaro« in Mailand (Spiro) 424; Bilderzyklus »die Hochzeit des Figaro« von Schwind (Anonym) 368; M. et son »Don Juan« (Speyer) 522; die Don-Juan-Legende (Anonym) 90; Don Juan, tragische oder komische Oper? (Heinemann) 91; Festspiele s. a. München; Münchener M.-Renaissance (Hagemann) 371; 10jähr. Bestehen der Gemeinde in Berlin (Genée) 183; 16. Jahresbericht der M.-Gemeinde 401; zurück zu M.? (Anonym) 90; terug naar M. (Nothenius) 138; M. und die Gegenwart (Nagel) 92; mehr M. (Breithaupt) 90;
- Mozart**, Rondo hitherto unknown 348.
- Mdzart**, Leopold (Anonym) 519; Klavier-sonaten (Friedländer) 91.
- mpellaink, K.** 92.
- Mühldorfer, W.** (Wolff) 411.
- Mühlenbein, J.** 53.
- Mühlfeld**, »die Musik im Gottesdienst« (Hertel) 371.
- Mülich von Prag**, Lieder, Neuausgabe von Batka (Rychnovsky) 307.
- Müller, A.**, »Unsere Posaunenchor« 442.
- Müller, P.** 372.
- Müller, P.**, »Hugo Wolf« (Münlich) 43.
- MÜNCHEN** s. a. Wagner; Musikbericht 77, 122, 168, 211, 254, 297, 504; Legband: M. Bühne und Literatur im 18. Jahrh. (Jacobs) 371, (Kraus) 486; volkstümliche Musik in M. (Louis) 486; Wagner und die Münchener (Dürck) 178; M. Musikleben (Louis) 372; Prinzregent-Theater (Flagny) 52; Festspiele (Istel) 52, (Kroyer) 53, (Lebmann) 53, (Mey) 53, (Teibler) 54, (Trapp) 54, (Anonym) 90; Mozart und Wagner in M. (Cantell) 51; Mozart-Renaissance (Hagemann) 371; Brucknerfest (Schmitz) 319; P. de Wit's Ausstellung auf dem Gitarristentage (Anonym) 51; Kampf zwischen Bayreuth und M. (Caliban) 136.
- Münlich, R.** 53, 138, 184, 271, 372, »das 2. deutsche Bachfest in Leipzig« 66; »zur Musikästhetik« 287.
- Münzer, G.** 92, 372, 409; »W. Teinert, eine tragikomische Musikanten- und Kritiker-geschichte« 401; Kritik davon (Spiro) 442.
- Muffat, G.**, Instrumentalmusik 1701, Neuausgabe von Luntz (Anonym) 51.
- Munzinger, C.** 35.
- Murhard**, die M.'sche Bibliothek in Kassel (Anonym) 406.
- Museum** s. a. Instrumentenmuseum; Wagnerm. (Klob) 270; le m. de la Comédie française (Dacier) 370; kaukasische Instrumente im M. des Moskauer Konservatoriums (Arakiew) 406; Katalog des M. von P. de Wit (Paul de Wit) 83.
- Musical Association of London**, passim.
- „Musical Banquet“**, theoretical work (Squire) 521.

**Musical Piracy, Article by Ch. Maclean.**

There are Common-law "author's rights" concerning MSS. before publication, but copyright proper under certain special Statutes begins only at publication, 113. "Musical Copyright" as defined by law, 114. Earliest English Statute that of 1710, Queen Anne; main Statute in force that of 1842, "Copyright Act"; subsequent miscellaneous Acts, 114. All this by civil action; first and as yet only Criminal-law Act in 1902, Musical summary Proceedings Copyright Act, 114. Weakness of that Act, owing to opposition of calico-printer called Caldwell, 115. Statistics and methods of pirates, 115. The Act as tested in the courts, 115. Unsuccessful amending Bill in Parliament, 115. Government 1903 reporting-committee, 116. Second 1904 unsuccessful amending Bill 116. Caldwell always the opponent, 116. Public Meeting to ask "Government" to intervene, 116. Reasons why they could not, 116. Piracy affects as yet only the lowest class of music, because that has the largest sale, 116. Summary of situation; weakness of law due to English constitutional aversion to giving strong powers to the police, 117. Allied and international questions, 117. Also 219.

**Musik** s. a. Hausmusik; mus. Zeit- und Berufsfragen (Storck) 139; Memorandum (Anonym) 449; wer ist musikalisch (Klawewell) 371; was ist m.? (Garms) 370, 485; M. einst und jetzt (Kastrapp) 363; opinions sur l'art musical (Marcel) 184; l'œuvre mus. et les êtres vivants (Combarieu) 485; heiliger Geist und Begeisterung (Winkler) 453; le vandalisme mus. (Déandréis) 370; musical hours (Carmen Sylva) 370; the ideal and the real (Kenyon) 408; délices et tortures de la m. (Mortier) 409; the opinions of a heretic (Kenyon) 408; a plea for m. (Taylor) 374; the professor and the art of m. (Baughan) 407; man and m. (Boughton) 136; les musiques (Sauerwein) 319; m. at the world's fair (Anonym) 135, (Strine) 185; de la fondation d'un salon mus. (Rolland) 54; Intime M. (Bie, Heuß) 46; mus. house-sings (Anonym) 90; uiterlijk en innerlijk (Roovaart) 487; invloed van m. hij de opvoeding (Oudshoorn) 138; mus. effect; mus. feeling: what they are and what they mean in education (Matthews) 138; m. and morality (Britan) 136; M. and religion (Slaughter) 453; M. and religiöse Erbauung (Kinast) 137; die Moral der M. (Blei) 449; mus. art and ethics (Boughton) 449; die Philosophie der Komposition (Poe) 232; M. im Spiegel der Philosophie (Richter) 139; la legge dei rap-

porti semplici e l'arte musicale (Zambiasi) 140; M. als Heilmittel im Irrenhause (Anonym) 316; Kunstm. und Lebenskunst (Breithaupt) 369; Kultur und Kunst (Hohenemser) 137; mus. Grenzfragen (Raaf) 271; M. und ihr Verhältnis zum Leben (Bieder) 229; M. en beelende Kunst (W.) 523; muz.-plastische Stemmingen-Beelden (C.) 449; M. und Plastik (Richter) 149; M. und Auge (Jentsch) 270; M. in pictures (Anonym) 228; Dauriac: essai sur l'esprit mus. (R.) 318; la physionomie de la m. (Bouyer) 51; le «fluide musical» (Mauclair) 231; de la compréhension m. (Polignac) 184; les images dans la m. (Combarieu) 269; developing mus. imagination (Brymer) 520; mystische M.-Phänomene (Schütz) 319; la pensée mus. (Combarieu) 229; pensées d'ailleurs (Polignac) 487; une nouvelle forme mus. (Despléades) 485; preparation for expression (Perry) 452; ein heliches Motiv (Kerschagl) 521; Interpretation: the fine art of M. (Stapp) 271; M. im Dienste des Symbolismus der frühchristlichen Malerei (Riesenfeld) 184; les étonnements de M. Quelconque (Jacques-Daleroze) 521; amateurs de m. (Solenière) 92; amateurs et Mécènes (Sivry) 92; le Snobisme musical (Mauclair) 452; Vom Dilettantismus in der M. (Istel) 183; Wunderkinder (Hohenemser) 137. (Mey) 231; to children fond of m. (K.) 230; m. for children (S.) 184; m. for the masses (Ambient) 50; moderne Kunst für Volks (Marsop) 318; a criticism of popular m. (Beal) 519; the personal note in m. (Lieblich) 318; Natur und M. (Grunsky) 486; die M. in der Natur (Schütz) 54; place de la m. parmi les phénomènes de la nature (Combarieu) 450; sind Tiere musikalisch? (Zell) 272; field book of wild birds and their music (Matthews) 267, 482; the song of birds (Thomas) 92; Wie die Tiere in M. gesetzt werden (Dubitzky) 450; la m. et la magie (Combarieu) 450, 520, (Anonym) 484; M. and Magnetismus (Ernst) 52; m. des rues (Rolland) 373; street m. (Stephen) 319; antike Tragödie im Gewande moderner M. (Seeliger) 232; la mélodie éternelle (Solenière) 232; mus. Stilmalerei (Batka) 90; über klassische und moderne M. (Mottl) 92; was für die schönste Komp. zu halten sei (Tappert) 55; on modern m. (Baughan) 269; die moderne M. (Schmidt) 86; L. Schmidt: die moderne M. (Heuß) 311; zur Geschichte und Kritik der modernen Musik (Schmidt) 232; alte Tonkunst im modernen M.-Leben (Schmitz) 373; Sai-

sonbetrachtungen (Caligula) 316; Rückblick auf das Jahr 1904 (Schultz) 232; the year 1904 (Anonym) 228, (B.) 228; m. appropriate to the season (Coombs) 450; les vrilles de la vigne (Willy) 453; la fête des vigneron (Sérieux) 522; Echoes from Europe (Anonym) 50; m. as a factor in national life (Somervell) 453; M. als Volkskunst (Göring) 486; Vorschläge f. d. Anwendung d. deutschen Sprache im Musikleben (Anonym) 269; über einige moderne mus. Ausdrücke (Heuß) 408; M. in ihrer Bedeutung für das deutsche Volksleben (Richter) 373; mus. Verarmung unseres Volkes (Storck) 410; de m. en ons volk (Belifante) 369; de m. in de hedendaagse literatuur (Textor) 410; note musicali romane (Colombo) 450; l'Italianisme (Gauthier-Villars) 450; Hornbostel: Exotische M. auf der Phonographenplatte (Anonym) 369; Decadentie in de m. (Anrooy) 369; vereinzelte Gedanken eines alten Musikers (Rischbieter) 452; M.-Bureaucratie (Findeisen) 370; art and business in the music-hall (Hopkins) 230; M. in de goede week (Averkamp) 369; in the presence of the great (Kenyon) 371; power-houses for mus. progress (Borst) 520; L'X de la civilisation (Canudo) 485; aus dem Lager des mus. Fortschrittes (Marsop) 318; mus. Wünsche (Forgach) 137; Kämpfe und Ziele (Raimer) 373; die M. der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (Saint-Saëns) 373; musics undiscovered country (Liebich) 452; Freiluft-M. (Batka) 449; Über-M. (Kruijs) 521; de toonkunst en toonkunstenaars in de karikatur (Greve) 371, 486; Zukunfts-m. als Stimme aus der Vergangenheit (Hofmann) 230; 1913 (Göhler) 486; tributes paid to m. by famous men and women (Anonym) 448; suggestive analyses (Pupin) 409; mus. Auslegekunst (Niemann) 522; vom mus. Kriegsschauplatze (Braun-gart) 229; the prostitution of m. (Boughton) 51; Wider die M.-Industrie (Storck) 319; reality and poetry (Burlingame-Hill) 407; technic in relation to m. (Taylor) 410; technic as style (Leonard) 451; die technische M. (Storck) 139; sur la virtuosité (Udine) 140; correct valuation of technic (Blanchard) 316; m. and politics (Subscriber) 233; studio talks (Spencer) 522; little essays for busy students (Blake) 449; the artificial tone (Wheeler) 319; Trauerm. (Wölckerling) 523; heitere M. (Grunsky) 317; wie man Zauberflöte spielt (Grunsky) 317; Ernstes und Heiteres aus dem Reiche der Töne (Sang und Klang) 86; practicable pro-

motion of m. in small places (Matthews) 521; ein humoristisches Gedicht von Courtat über M. (Prod'homme) 155; Un-musikalisches von der Ostsee (Ertel) 91; more heresy (Kenyon) 451; M.-Snobs (Hartzem) 451; Katechismus der M. (Anonym) 269; simples notes de lecture (Combarieu) 136; medalioane muzicale (Margaritescu) 138; Medalioane muzicale (Coudella) 182; Musik-Exlibris (Wiener) 92; libri d'interessa mus. (Valetta) 92; Katalog von Hofmeister für 1904 (Verzeichnis) 517; publications nouvelles (Bourgault-Ducoudray) 520; Neuausgaben alter Orchestern. (Göhler) 137.

**Musikästhetik** (Mey) 91; Aufgabe der Musikwissenschaft beim Aufbau der M. (Münch) 287; M. und ihre praktische Einführung (Stieglitz) 185; Aufgaben und Methoden der M. (Graf) 91; das ästh. Urteil und die Tageskritik (Wallaschek) 374, 441; Keußler: die Grenzen der Ä. (Röttken) 373; Kant's Musik-auffassung und ihr Einfluß auf die folgende Zeit (Kretzschmar) 372; the deeper sources of the beauty and expression of m. (Goddard) 270; symbolism and impressionism (Liebich) 183; l'opinion de feu E. Hanslick sur l'expression mus. (Bouyer) 51; Musik und Plastik (Richter) 149; form in music (Anger) 439; über Stil im allgemeinen (Schrader) 487; Melodie und Harmonie (Schüz) 92; Rietsch: die deutsche Liedweise (Münch) 226, zur Ä. des durchkomponierten Liedes (Schmitz) 92; das Problem des harmonischen Dualismus (Riemann) 309; Vögele: das Tragische in der Welt der Kunst (Gietmann) 370; le goût musical (D'Udine) 410; Laurencie: le goût musical en France (Prod'homme) 482; jusqu'à quel point la musique se suffit-elle, isolée du drame? (Griveau) 520; Ä. der Operette (Koretz) 270; la question du concerto (Prod'homme) 241; Transzendentalität der Tonkunst auf dem Klavier (Clark) 413; die ästh. Bedeutung der Novität (Sacchetti) 373; M. von Mazzini und Wagner (Momi-gliano) 91; Schiller's M. (Hohenemser) 408; Wagner und Böcklin oder über das Wesen von Landschaft und Musik (Niemann) 134; ein sonderbarer Geschmack (Anonym) 181.

— Abert, die M. der Echecs amoureux (Anonym) 228.

— »Die M. der Echecs Amoureux« von H. Abert 346.

Notwendigkeit einer Verbindung von Musik- und Kulturgeschichte, 347 Die E. A. wichtig als Zeugnisse eines Dilettanten,

Stellung der Musik in dem Lehrgedichte; 348 spekulative Betrachtung. 349 politische Bedeutung. 350 Stellung des Traktats in dem mus. Leben jener Zeit, Verhältnis zu J. de Grocheo, Verfasser ein Mann der Kompromisse. 354 Auf Musik bezügliche Einzelstellen der E. A.

**Musikdrama.** M. oder mus. Festspiele (Seidl) 410; Oper oder M. (Weltrich) 185; jusqu'à quel point la musique se suffit-elle, isolée du drame? (Griveau) 520; dramatisch-musikalische Werke (Anonym) 269.

**Musik-Symbolik** (Schüz) 271.

**Musiker,** aux m. (C.) 520; birthday book of m. (Bauer) 263; les caractères des m., à la façon de Theophraste et de La Bruyère (Udine) 185; confessions of a m.-student (Kenyon) 371; M.-Existenzen (Genutat) 91; how musicians live (Anonym) 316; Stadamuzikanten (Kruis) 138; onhebbelijke gewoonten van m. (Kruis) 183; Verein Berliner M. (Ertel) 408; Kollegialität im M.-stand (Genutat) 486; Künstler-Honorare (Girschner) 317; Die M. Gewerbe-Enquete (Ertel) 229; Ausdehnung der Gewerbeordnung auf den gewerblichen M. Stand (Anonym) 368; Behördliche Beschränkung des M.-gewerbes (W.) 523; eine verschärfte Gesindeordnung für Orchesterm. (Ertel) 137; die Beamtenmusiker-Konkurrenz (Ertel) 91; Notachrei deutscher Zivilm. 268; Zivilm. kontra Militär. (Schering) 271, (K.) 317, (Anonym) 406; Soziale Stellung (Heuß) 183; die soziale Lage der deutschen Orchesterm. (Marsop) 372; (Ertel) 485; die Lage der M. in den Kurorchestern (KL) 521; Besserstellung der Hoboisten, Hornisten u. Trompeter (Rosenbaum) 522; the health of the m. (Ittel) 451; M.-Heim (Diedrich) 485; Juristen unter den M. (Waldo) 410.

**Musikfest** (Heuß) 521; on mus. f. (Baughan) 51; how our m. f. are managed (Hadden) 91; M. und kein Ende (Anonym) 449, (S.) 522; Musikalisches und Unmusikalisches vom Schauplatze der letzten M. (Eccarius-Sieber) 182; association of mus. competition festivals (Anonym) 449, 485, 519; Amsterdam (Nolthenius) 452; the Atlanta m. f. (Orchard) 409; Bern (M.) 53; Bachfest in Bethlehem Penna (Spaeth) 92; Bonn, Beethovenfest (Nagel) 431, (Burkhardt) 449, (Diot) 450, (Eccarius-Sieber) 450, (Klepzig) 451, (Neitzel) 452, (Nagel) 487; la f. de la m. Catalana (Pedrell) 487; 15. Anhaltisches M. in Cöthen (Krause) 409; deutsche M. (Stöcklin) 488; Dortmund (Christiansen) 449, (Krause) 486,

Düsseldorf, 82. niederrheinisches M. (Hornbostel) 432, (Eccarius-Sieber) 450, (E.) 520; Elbing (Anonym) 485, 519, (Ehlers) 520, (E.) 521; Gloucester (Thompson) 41; Graz, Analysen der beim 41. Tonkünstlerfest aufgeführten Werke (Analysen) 449; Aufführungen der Wiener Hofoper in G. (Karpas) 451; Graz (Ertel) 450, (Leßmann) 452, (Louis) 452, (Schmidt) 453, (Decsey) 485, (Ehlers) 485, (Seydler) 487; Heresford (Baughan) 136; Leeds 119; the Leeds Festival (Newman) 184; Leipzig, zweites Bachfest s. Bach; märkisches Sängersfest (H.) 520; Mainz, Beethovenfest (Leßmann) 409; Milwaukee (Anonym) 50, (S.) 54; Morecambe f. (Caunt) 449; Sängersfest in Oederan (O.) 522; das Ravensburger Liederfest (Sch.) 54; Salzburg (Anonym) 51, (Helm) 52, (Louis) 53, (Stg.) 54, (Waldt) 54; Schweizerische Festspiele (Thürings) 34; Solothurn (Maurer) 521, (Tp.) 523; 16. Obersächsisches M. (M.) 53; elsaß-lothringisches M. in Straßburg 262, (Altmann) 449, (Krause) 451, 486, (M.) 452, (Schlesinger) 453; the Westmoreland f. (Newmarch) 452; Zürich (Anonym dreimal) 519, (Bierbaum) 519, (Gt.) 520, (H.) 521, (J.) 521, (N.) 522, (Tp.) 523.

**Musikgeschichte** (Storek) 268; Ahriß der M. (Wuthmann) 90; Grundriß der M. (Musiol) 401; mus. Anfänge (Herzl) 270; musichs vells de la terra (Pedrell) 318, 487; Anfänge der Tonkunst (Weule) 55; Musik der Juden (Branberger, Rychnovsky) 44; Virtuosen und Dilettanten der römischen Kaiserzeit (Haaß) 521; der Ursprung der christlichen Musik und ihre ersten Erscheinungsformen (Wellmer) 92, 185; der deutsche Minnesang (Storek) 185; die Musikbildung in der Renaissancezeit (Graf) 489, Kritik davon (Heuß) 481; olde englishe musiek (C.) 370; la m. à Avignon et dans le Comtat du XIVe au XVIIIe siècle (Gastoué) 520; le goût musical (Gauthier-Villars) 520; Musik in Anjou im 15. Jahrhundert (Petrucci) 139; Canzoni musicale del secolo XVII (Celani) 316; feste musicale alla Corte di Savoia nella prima metà del secolo XVII (Solerti) 139; la chapelle royale sous la Restauration (Serrières) 522; die Originalkompositionen für Instrumente im 16. Jh. (Riemann) 452; «la Camerata de' Bardi» a Firenze (Invano) 521; due feste notturne a Firenze (1616-1637) (Conti) 51; M. von Greifswald (Pyl) 54; Musik in Inshruck unter Erzherzog Ferdinand 1567—1596 (Waldner) 55; Weltliche Musik im alten

- Leipzig (Wustmann) 90; Musik in Paris 1753—57 (Prod'homme) 568; Musik des 17. u. 18. Jhs. (Webb) 346; Haag'sche Zomerconcerten in de 18de eeuw (Scheurleer) 232; verschwundene Traditionen des Bachzeitalters (Schering) 232; franz. mus. Journalistik im 18. Jahrh. (Milligen) 91; die Musik zur Zeit der ersten französischen Revolution (Bernstein) 369; das mus. Berlin im Jahre 1821 (Tappert) 232; the history of American music (Anonym) 50; M. des 19. Jahrh. (Niemann) 401; die deutsche mus. Renaissancebewegung des 19. Jahrh. (Niemann) 54; catechism of m. h. (Crowest) 263; Elson: hist. of american m. (Anonym) 264; Grunsky: M. des 17. u. 18. Jahrh. (Heuß) 361, (Schering) 373; Niemann: Musik und Musiker des 19. Jhs. (Heuß) 443; Handbuch von Riemann (Thierfelder) 47, (Barini) 182, (Gubrauer) 270; Enzyklopädie von Ritter (Obirst) 310; Oxford hist. of music Bd. V (Anonym) 269, 316, (Maclean) 400; Lehrstuhl an der Pariser Universität 128; Musikkollegium in Prag im Jahre 1616 (Rychnovsky) 20; Musik und Drama in Rom 1825—50 (Radiciotti) 54; 75 Jahre M. (Nolthenius) 54; aus dem Tagebuche eines praktischen Musikers (um 1800) (Anonym) 50; Rousseau's Einfluß auf die M. (Istel) 91; comment étudier l'hist. de la m. (Combarieu) 229; lessons in the h. of m. (Baltzell) 182, 269; Musik als Unterrichtsgegenstand in den evgl. Lateinschulen des 16. Jahrh. (Schröder) 271; an obscure chapter in mus. development (Matthews) 409.
- Musikhandel** s. a. Instrumentenhandel; Beiträge zur Geschichte des M. (Anonym) 136; M. in England u. Rußland (Pazdirek) 522; unser Außenhandel mit Instrumenten und Musikalien 1904 (Hadwiger) 450; books and printing (Jacobi) 481; kleine Sünden im Verlagswesen (Dubitzky) 450; M. und Musikpflege (Anonym) 449; der Berater im Musikverlage (Wilhelm) 523; Reform des Musikalienvertriebes (Pazdirek) 522; Hauptversammlung des Vereins d. deutschen M. (Anonym) 449.
- Musikkritik** (Garms) 408, (Belinfante) 485, (Vries) 488; onze critiek (Belinfante) 369; m. Glossen (Welti) 92; Laientum in der M. (Sömmern) 185; das ästhetische Urteil und die Tageskritik (Wallaschek) 374; subjektive und objektive K. (Rose) 373; Nebengedanken eines Berichterstatters (Fn.) 450; von den Leiden und Freuden eines Musikreferenten (Steuer) 410; Berliner K. (David) 316; Théophile
- Gautier (Torchet) 92; in memoria d'un grande critico musicale (Bertini) 51; american musical critics (Guernsey) 371; etwas vom »Auspfeifen« (Dubitzky) 91, 450; »W. Teinert, eine tragikomische Musikanten- und Kritikergeschichte« (Münzer) 401.
- Musiklehrer** s. a. Musikpädagogik; the teachers allies (Blake) 407; Suggestions for young teachers (Draa) 407; helps for new teachers (R.) 318, 452. (Robinson) 522; Should the teachers of m. give free lessons? (Hemingway) 521; the m. t.'s national association convention (Anonym) 449, 519; zur Hebung des M.-Standes (Eccarius-Sieber) 52.
- Musikliteratur** (Louis) 372; manuel universel de la l. m. (Pazdirek) 231; Beitrag zur niederländischen M. (Scheurleer) 232; Nova (Nolthenius) 184; Überblick über die 1903 bei Breitkopf erschienenen Werke (Cursch-Bühren) 51; aus der jüngsten M. (Altmann) 181.
- Musikpädagogik** s. a. Klavierspiel, Violinspiel, Schule usw.; (Laicus) 317; m. Winke (Anonym) 90; hints for self-instruction (Coster) 450; die M. in der Erziehung und die Erziehung zur M. (Stier) 522; a little knowledge is a dangerous thing (Coeck) 370; geen p., tenzij malgré moi-même (Spaan) 488; some of the drawbacks of m. teaching (Emerson) 317; accuracy (Armstrong) 449; Erziehung und Tonkunst (Inel) 371; the tyranny of temperament (Kenyon) 371; eclecticism in music teaching (Gates) 485; failure: its causes and how to overcome them (Kenyon) 451; a method of teaching harmony (B.) 446; das Prototyp der Musikführer (Sturm) 139; Pöhlmann's Musiklehre (Thauer) 446; allg. Musik- und Harmonielehre (Merk) 401, 442; Katechismus der Musik (Lobe) 134; Katechismus der Musik und K. des Musikdiktats (Riemann, Münnich) 86; Krehl: allg. Musiklehre (Münnich) 306; über Taktgefühl und dessen Äußerungen (Förgach) 137; musikalische Stillehre (Handke) 131, 178; mus. Vortrag (Frieden-thal) 183; de practische toe-passing van muzikale vormleer en outleding bij klavier- en zangonderwijs (Danzig) 182; remarks to young teachers (Skinner) 453; studio talks (Reid Spencer) 318; practical ideas applied to the teaching of children (Burrows) 520; Erziehung der Lehrer und Erzieher (Böttger) 136, 184; how may we widen our influence as teachers (Dick) 229; getting the best out of pupils (Perry) 522; do I teach my pupils, or do they

- teach me? (Hughey) [451](#); the education of the masters (Finck) [450](#); Notentreffapparat Wünnenberg (Anonym) [308](#); the english system of examination in music (Cooke) [450](#); business details in m. (Hamilton) [270](#); billiger Musikunterricht (Schumacher) [271](#); neue Studienwerke (Vansen) [55](#); wie studiert man Bach's Wohltemperiertes Klavier (Weber) [92](#); Köhler: der Klavierunterricht 6. Aufl. (Niemann) [363](#); Tätigkeit von A. Seidl in Leipzig [507](#); Klavierpädagoge E. Krantz (Paul) [92](#); die Phonetik im Pariser Ferienkursus (Heimann) [52](#); Wiener Klavierunterricht (Sch.) [139](#); Klavier und mus. Bildung (Grunsky) [137](#); la physiologie et l'enseignement du piano (Lombard) [138](#); success in piano teaching (Penfield) [452](#); de exams voor piano lageronderwijs der Ned. Tonkunstenaars-Vereeniging (Michelsen) [487](#); Hygiene der Hand (Schnee) [271](#); die Ausbildung der linken Hand (Flesch) [370](#); «das Fundament des Geigenspiels» (Anomere) [262](#); über Zitterbewegungen in der instrumentalen Technik (Steinhausen) [453](#); die Gesetze der Bogenführung auf den Streichinstrumenten (Steinhausen) [55](#); zur P. der Violintechnik (Hoya) [137](#); Reformvorschl. zur Violintechnik (Löwenthal) [138](#); Hilfsmittel für Violin- und Klavierunterricht (Anonym) [448](#); Violinunterricht und Anatomie, Steinhausen und Hoya (Bloch) [316](#); course of instruction in violoncello playing (Broadley) [136](#); allg. Musikschule und Chorlehre (Süb) [517](#); der Weg zur Meisterschaft der deutschen Sprech-, Gesangs- und Darstellungskunst (Wolff) [90](#); Unterricht an Gymnasien einst und jetzt (Schmidt) [139](#); Gesangsunterricht an höheren Schulen (Zuschneid) [55](#); Unterricht an Konservatorien (Eccarius-Sieber) [91](#); a suggestion for sight-reading (Swepston) [453](#); vom Auswendigspielen (Grunsky) [520](#); rhythmische Übungen unter Anwendung verkürzter Noten, System Krause (Seydel) [185](#); 2. m. Kongreß in Berlin [40](#); (Borchers) [68](#); (Kaatz), (Morsch), (Kleffel) [92](#); (Kaatz) [137](#); (Morsch), (Münich) [138](#); (Dresdner) [182](#).
- Musik, Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen** Bd. 1-4 (Heuß) [40](#).
- Musikschulen** (Agrajew) [309](#); centenario del liceo mus. Rossini in Bologna [358](#); (Pesci) [231](#); Brooklyn, Institut der Künste u. Wissenschaften (Cooke) [51](#); Kgl. dänisches M.-Konservatorium [359](#); Dortmund [40](#); Musik-Akademie Düsseldorf [173](#); the great m. s. of London and the English system of examinations in music (Cooke) [407](#); Sir H. Parry and the royal college of music (Armstrong) [316](#); Paris: Conservatoire (Carraud) [485](#); Konservatorium «l'exercice-concert» (Prod'homme) [437](#); menus propos au conservatoire (Bouyer) [51](#); l'école des hautes études sociales [79](#); les concours du conservatoire (Pougin) [54](#); Petersburger Konservatorium (Pusirewsky) [184](#); Stettin, Riemann-Konservatorium [359](#); Warschau [40](#); zur Reform unserer Konservatorien (Anonym) [269](#); Unterricht an Konservatorien und Anforderungen der Neuzeit (Eccarius-Sieber) [91](#); Subventions et Conservatoire (Marcel) [138](#); college of violinists (C.) [520](#).
- Musiktheorie, M. und moderne Musik** (Löwengard) [231](#); allg. Musik- und Harmonielehre (Helm) [179](#); «die graue Theorie» (Knorr) [91](#); mus. Elementartheorie (Spiro Rombro) [179](#); harmonic perception (Elson) [137](#); Wurzel des Tonal-Systems (Wieser) [90](#); Logik der Harmonie (Hofmann) [441](#); Melodie und Harmonie (Schütz) [92](#); Harmonielehre (Braunroth) [263](#); Handbuch der Harmonielehre (Weinberger) [366](#); praktische Harmonielehre (Lichtwark) [401](#); Riemann's neue Harmonielehre (Vögel) [233](#); harmony topics of the day (Grimm) [450](#); neue Akkorde (Schütz) [54](#); is harmony a lost art (Grieh) [230](#); Umwälzung auf dem Gebiete der Harmonik (Schürz) [54](#); les fonctions variables des accords d'après H. Riemann (Landormy) [138](#); tonal counterpoint (Spalding) [87](#); Kontrapunkt und Akkordik (Schmidkunz) [319](#); cours élémentaire de contrepoint (Sérieyx) [232](#); 100 Aufgaben als Beitrag zum praktischen Studium des Kontrapunkts (Juon) [401](#), [442](#); der einfache Kontrapunkt und die einfache Fuge (Kistler, Heuß) [133](#); over system in de muzikale compositie-leer (Spaan) [410](#); Bußler: Kompositionslehre 2. Aufl. [268](#); mus. Formenlehre (Krehl) [401](#); Moll-dreiklang und Dualismus (Loman) [486](#); das Problem des harmonischen Dualismus (Riemann) [232](#), [309](#); les fonctions tonales (Queylar) [184](#); Intonation der Durterz (Combarieu) [51](#); der Querstand, das mi kontra fa (Widmann) [92](#); de kwart als teelenheid (Ling) [521](#); die Quintenspirale (Schmidkunz) [487](#); Quintenparallelen in der modernen Musik des Kaukasus (Korganow) [27](#); on the dominant-seventh (Duncan) [52](#); der Nonakkord (Schütz) [139](#); «die Abhängigkeitsverhältnisse in der Musik», «die-



Freiheit und Unfreiheit der Töne und Intervalle als Kriterium der Stimmführung\* (Capellen) **81**; die mus. Akustik als Grundlage der Harmonik und Melodik (Capellen, Münich) **129**; der akustische Einfluß der alten und neuen Klaviere auf die Kompositionstechnik (Riemann) **271**; Naturelligke en exotische harmonieën (Enschede) **520**; barlines (Cummings) **51**; the potency of accent (Benedict) **316**; l'anacrouse dans la musique (Bouyer) **90**; Harmonium beim M.-Unterricht (Hassenstein) **91**; neue m. Werke (Krehl) **486**; Schreyer's Methode der Einführung in die Komposition (Münich) **184**; nieuwe benamingen der noten ten behoeve van het zangonderwijs (Loman) **91**; die Mensuraltheorie des Gafurius und der folgenden Zeit (Praetorius) **309**.

**Musikvereinigungen** s. a. Bach, Mozart, Wagner, Gesangsvereine usw.; national federation of mus. clubs (Kelsey) **521**; Verein Berliner Musiker (Ertel) **408**; Friedrich Wilhelm IV. und der Berliner Domchor (Lewinsky) **91**; Verein Beethovenhaus in Bonn (Wülfing) **233**; a ladies' night at the Bristol Madrigal Society (Anonym) **209**; Brüssel «la camera» **261**; Geschichte der chori musici im darmstädtschen Oberhessen (Diehl) **91**; die Dresdener Volks-Singakademie (Liebscher) **409**; der steiermärkische M. in Graz (Wickenhauser) **411**; het Haagse Tonkunst-Kwartet (Vink) **140**; Johannesburg, Bachgesellschaft **261**; Kopenhagen, Caecilia, Repertoire (Leichtentritt) **368**; Leipzig, Bachverein **471**; Münchener Orchesterverein (Istel) **183**, **211**; the New York state music teachers ass. (Anonym) **50**; Paris, Société Bach **392**; société moderne d'instruments à vent **392**; société de concert des instruments anciens (Schlemihl) **139**, **161**; société la Couperin **392**; evgl. Kirchengesangv. für die Pfalz (Morschel) **53**. (Benschke) **485**; Rom, Academia di Santa Cecilia (Spiro) **425**; Rom, Società G. S. Bach **428**; Versailles «la Couperin» **128**; Warschauer Musikgesellschaft mit den Sektionen «Moniuszko» und «Chopin» **177**; Wien, Brahmsgesellschaft **360**; V. schaffender Tonkünstler in Wien **214**, (Vansca) **185**; Südländsfahrt des Wiener Schubertbundes 1905 (Anonym) **519**; Harmonie- en Fanfare-V. in Zuid-Holland, Wedstrijd (Anonym) **449**; Franz Liszt-Gesellschaft **303**; neue Bachgesellschaft (Münich) **67**, (Nagel) **138**; Barth'sche Madrigal-Vereinigung, Berlin **40**, **75**, (Leichtentritt) **344**; der allg.

deutsche Musikverein seit Liszt's Tode (Schering) **410**; allg. deutscher Musiker-Verband, Delegiertenversammlung (Ertel) **520**, (Pl.) **522**; die Genossenschaft deutscher Tonsetzer u. die Sängerbünde (Anonym) **269**; deutscher Musikdirektorenverband (Ertel) **229**; musikpädagogischer Verband (Borchers) **68**; «allgemeiner deutscher Chorsänger-Verband» **506**; Maatschappij tot bevordering der toonkunst, Versammlung in Enschedé (N.) **487**; Ned. Toonkunstenaars-Vereeniging (Anonym) **484**, **485**, (Godefroy) **486**; Vereeniging voor Noord-Nederlands M., Generalversammlung (Seifert) **455**; zwei Preisaufgaben **275**; the trecentenary exhibition of the mus. comp. (Crotchet) **51**; IMG. Kongreß in Leipzig **1** (Anonym) **136**; IMG. Bestimmungen über das Präsidium **57**; Satzungen der Sektion Norddeutschland **95**; Anregungen für die Tätigkeit der Ortsgruppen (Kretzschmar) **97**; Bekanntmachung, betreffend die Eintragung in das Vereinsregister des Kgl. Amtsgerichts Leipzig **189**; Aufgaben der IMG. (Kretzschmar) **7**; Vorschlag zu einem Kongreß und Musikfest in Amsterdam (Scheurleer) **190**.

**Musikwissenschaft.** Wie studiert man M. (Anonym, Abert) **304**; M. in moderner Zeit (Abert) **309**; musikhistorisches Seminar an der Berliner Universität **218**; Graduates in Musik, Kalender 1904-5 **441**; vergleichende M.-Kunde (Grunsky) **486**.

**Musik-Zeitungen** s. Zeitungen.

Musiol, R. **318**, **372** »Grundriß der Musikgeschichte« **401**.

Mussorgski »Gopak« **349**.

Myśliwiec, J., Trio (Riemann, Heuß) **306**.

**Mythology, British (Squire)** **483**.

N. **487**.

N., A. **522**.

N., E. **54**, **231**.

N., H. **54**, **487**.

N., W. **92**, **184**, **372**.

Naaff, A. **184**, **318**.

Nachtigal, the song of the n. (Anonym) **50**.

Nagel, W. **92**, **138**, **452**, **487**; (Bachfest) **136**; Beethoven und seine Klaviersonaten **2**, Bd. **307**.

Nagler, F. (Cursch-Bühnen) **485**.

Naldo, A. R. **409**.

**Nationalhymne**, die preußischen N. (Tappert) **55**.

Nef, K. **92**, **138**, **231**, **318**, **372**, **487**; (Bachfest) **90**.

Neißer, A. **184**, **318**, **372**, **487**.

- Neitzel, O. 271, 452; R. Wagner's Opern, Führer durch die Oper I, 3, 134.
- Neitzel, O., »R. Wagner« (Spiro) 373, Opernführer III (Mey) 521; »Walhall in Not« (Bl.) 369, (Hagemann) 371, (Hellmers) 371.
- Nekes, F. 54, 231, 318, 373, 487.
- Nelle, Th. (Brenet) 14.
- Nelle, W. 54, 138, 318, 409, 452.
- Neruda, F. (Anonym) 90.
- Neßler, W. v., »der Rattenfänger von Hameln« (Wossido) 227.
- Neumann, A. 487.
- Neumann, J. L., Pianofortefabrik in Hamburg (Anonym) 135.
- Neumen, Neumenstudien von Fleischer, Teil III (Wagner) 223, Neumenkunde (Wagner) 233.
- Neval, K. R. 231.
- Newman, Ernest, 184; on Liszt's Faust Symphony: see Liszt; on Wagner 443.
- Newman, E. »Musical studies« (S.) 487.
- Newmarch, R. 92, 452.
- Newmarch on Henry J. Wood 83; and see Tschaikoffsky.
- Newton, Wm. and the Water-organ (Maclean) 202, 214, 215.
- NEW-YORK, Saison-Beginn (Spanuth) 185; Oper und Konzert in N. (Spanuth) 271; what the mus. season offers (Henderson) 183; letzte Klänge der N. Saison (Spanuth) 410; Bayreuth nach N. (Motta) 53; the N. state music teachers association (Anonym) 50.
- Nf. 271.
- N—ff, A. 522.
- Nibelungen, wer war Siegfried? (Siefert) 373; die lustigen N. (Koretz) 183.
- Nibelungenlied, N. in England und Amerika (Sandbach) 268.
- Nicholson, E. W. B., Keltic Researches 236.
- Nicolai, O., letztes Tagebuch von N. 476.
- Niecks, Fr. 184, 271; see Beethoven's Sonatas, Liszt, and Waltz.
- NIEDERLANDE, Beitrag zur n. Musikliteratur (Scheurleer) 232; old Flemish music (Phipson) 522; das altniederländische Lied bis 1625, Preisauflage 276; de Noord-N. Opera (Leonard) 138.
- Niederste-Scheef, R. (Anonym) 368.
- Niedner 452.
- Nielsen, L., »In memoriam« 252.
- Niemann, G., »Wagner und Böcklin« 134.
- Niemann, W. 54, 92, 138, 184, 231, 271, 318, 409, 452, 522; »Musik und Musiker des 19. Jhs.« (Niemann) 401; ein neues Jugendwerk von R. Wagner (Klavierphantasie Fis-moll) 377.
- Niemann, W. (Anonym) 519.
- Niemann, W., »Musik und Musiker des 19. Jahrh.« (Heuß) 443.
- Nietzsche, Briefe an Senger (Anonym) 228; das mus. Element in N. (Scharlitt) 92; N.'s Bedeutung für die moderne Musik (Riesefeld) 452.
- Niggli, A. 487.
- Nikisch, A. (Anonym) 269; N. als Dirigent (Bekker) 269.
- Nimes, Musikbericht 506.
- Nin, J. J. 54.
- Nissen, H. (Anonym) 368.
- Nodnagel, E. O. 54, 138, 271, 318, 409, 452; »Mahler's 5. Sinfonie« 307.
- Nolthenius, H. 138, 184, 452.
- NORWEGEN, the n. school (Elson) 450.
- NORWICH, the N. cathedral (Dotted Crochet) 136.
- Nossig, A. 184.
- Notendruck, Molitor: deutsche Choral-Wiegendrucke (Springer) 319.
- Notenschrift (Dubitzky) 91; Storia della Semigrafia musicale (Gasperini) 225, Kritik davon (Wolf) 306; die spätgriechische Tonschrift (Fleischer) 520; Wagner: Paläographie des greg. Gesanges (Bohn) 407; der Notenkommentar im Codex lat. 1597 A. der Pariser Nationalbibliothek (Johnen) 371; un nouveau livre sur les neumes (B.) 406; Neumenstudien von Fleischer, Teil III (Wagner) 223; Reformvorschläge (Jerichau) 330; schwankende Bezeichnungen (Meyer) 53; nya notsystem (Anonym) 449; C-Schlüssel (Dubitzky) 370; bar-lines (Cummings) 51; zur Vereinfachung des Notensystems (Eichhorn) 370; Hans Wagner's vereinfachte N. (Isler) 270; chromatische Tonschrift N. Klaviatur (Krenn) 486; Siebenton- oder Zwölftonschrift (Kremm) 409; Tonschriftreform, Siebenton- oder Zwölftonschrift (Capellen) 269, 370; Tonschriftreform Capellen (Capellen) 229; eine lesbare Partitur (Dubitzky) 52; Partituren-Reform (Stephani) 232.
- Notker, Welche Sequenzen hat N. verfaßt? (Winterfeld) 453.
- Novalis, N.'s Hymnen an die Nacht und Wagner's »Tristan und Isolde« (Guggenheimer) 486.
- Novati, Fr. 452.
- Novere, Komp. 550.
- NÜRNBERG, a lutherian service in N. (B.) 449.
- Nux, J. (Starke) 185.
- O., C. v. 184, 373, 409.
- O., H. 318.
- O., L. 231.
- O., R. 522.
- O., V. 522.
- Oakeley, E. M., »Life of Sir H. St. Oakeley« (Maclean) 134.

- Obriest [184](#), [409](#), [487](#).  
 Oddone, E. [318](#).  
 Odo von Clugny, die Urheberschaft der Abhandlungen der Abtes O. (Bohn) [520](#).  
 Oehlerking, H. [54](#).  
 Oeser, M. [231](#).  
 ÖSTERREICH. Jahrbuch der Musikpflege in Ö. [267](#), (Nef) [318](#); die ö. Nationalhymne (Tappert) [453](#).  
 Offenbach, J., ein Walzer (Offenbach) [231](#); »Hoffmann's Erzählungen« (Wossido) [227](#).  
 Offoel, J. [184](#).  
 Ogham inscriptions, [219](#), [226](#).  
 Oginski, M. Cl. (Tappert) [55](#).  
 Oldenbarnevelt, J. van (O.) [231](#).  
 OLDENBURG. 6. Jahresfest des Nieder-sächsischen Kirchenchorverbandes (Rottert) [184](#).  
 Olione, Max d'O. (Mangeot) [231](#).  
 «O mein Heimatland» Keller und Baumgartner und das Lied ... (Nef) [231](#).  
 Omond, T. S., On metre [444](#), [445](#).  
 Oniegin (Newmarch) [29](#).  
 Oostveen, J. [373](#).  
 Oper. Wesen der O. (Schottmann) [184](#); Opernführer (Scholtze) [86](#); Operaiana (Anonym) [50](#); Alte und neue O. (Braun-gart) [136](#); H. Gregor über den Opern-stil (Gregor) [520](#); die erste deutsche O. (Storek) [410](#), [488](#); Landgraf Ernst Lud-wig von Hessen-Darmstadt u. die deut-sche Oper (Kleefeld) [401](#); Biedormeier-opern (Vansca) [374](#); some forgotten o. (Prout) [139](#); junge deutsche Opernkomp-onisten (Kleefeld) [371](#); zur Geschichte der deutschen komischen O. (Puttmann) [54](#); Beiträge zur Geschichte der deutschen komischen O. von Klob (Niemann) [54](#); die komische O. als Heilmittel unseres Opernlebens (Storek) [373](#); deutsche komische O. (Welti) [411](#), (Leichtentritt) [451](#); eine neue Blütezeit der deutschen komischen Oper (Dippe) [450](#); Operette und komische O. (Puttlitz) [184](#); unsere Volksoper (Anonym) [90](#); die Opernsaison in Berlin (Storek) [373](#); Nachklänge von der O., München (Urban) [374](#); Wiener Volksop. im K. Jubiläums-Stadttheater (Krtanäry) [138](#); Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrh. (Goldschmidt) [178](#); Italienische Opern-formen (Spiro) [92](#); die englische O. (Kar-lyle) [91](#); Französische Statistik 1903 (C.) [136](#); französische Opernstatistik 1904 (Pougin) [232](#); de Noord-Neder-landsche O. (Leonard) [138](#); das russische Operntheater (Kruschinsky) [372](#); Tschai-kowsky's frühe lyrische Opern (New-march) [29](#); la opéra Cervantina (Carre-ras) [485](#); Floch; die O. seit R. Wagner (Leichtentritt) [361](#); der moderne Opern-betrieb (Lusztig) [231](#); Opernproben und O.-Regie (Geißler) [317](#); das Operntheater der Zukunft (Kruschinsky) [372](#); Not-wendigkeit des Niederganges der O. (Anonym) [484](#), (N-ff) [522](#), (Wimmers-dorf) [404](#), Kritik davon (Heuß) [484](#); Standard Operaglass (Annesley) [480](#); Opern und Konzerte (Springer) [232](#); die Justiz in der O. (Lewinsky) [318](#); O. oder Musikdrama (Weltrich) [185](#).  
 Operas, Tschaiakoffsky (Newmarch) [29](#); San Carlo troupe [121](#); Ricordi prize [219](#).  
 Operette (Seherber) [139](#), (Anonym) [181](#); die Wiener O. (Kanders) [52](#), (Morold) [231](#); Französische O.-Statistik 1904 (Pougin) [232](#); warum es der O. so schlecht geht (Thari) [271](#); O. und komische Oper (Puttlitz) [184](#); zur Ästhetik der O. (Koretz) [270](#); Fo. au point de vue mus. (Lalo) [231](#).  
 Oprichnik (Newmarch) [29](#).  
 ORANGE Festspiele [505](#).  
 Oratorium s. a. Kirchenmusik; (Anonym) [90](#); das konversionelle O. seit Liszt (Caapari) [485](#).  
 Orchard, L. E. [409](#).  
 Orchester, großes O. (Ehrmann) [137](#); Gluck's O. (Arend) [90](#); over de samen-stelling van Sinfonie-O. (Kruijs) [138](#); an amateur o. (Burleigh) [520](#); Kinder-o. (Lipaew) [372](#); O.-Fragen in kleineren Städten (Nef) [205](#); methods of amateur and semiprofessional orchestras (Metz) [409](#); Women players in O. (Anonym) [228](#); Widor: technique de l'o. moderne (Maclean) [313](#).  
 Orchestration (Widor, Maclean) [313](#).  
 Ordway, E. [54](#).  
 Orefice »Moses« (Balme) [316](#).  
 Organ action (Widor) [314](#).  
 Organist, geschichtliche Erinnerungen zur O.-Frage (Diehl) [407](#); Organistenfrage (Sturm) [453](#); der O. im Hauptamt (Beck-mann) [485](#); 5. rheinisch-westfälischer Organistentag in Bielefeld (Teichfischer) [319](#).  
 Organists, Royal College. Calendar [445](#).  
 Orgel s. a. Instrumente; O. im Mittelalter (Nef) [231](#); Organaria (Anonym) [406](#); the evolution of the o. (Truette) [272](#); 319; Die Wassero. im karthagischen Mu-seum von St. Louis bei Tunis (Altenburg) [369](#); F. Landini degli o. (Geistfeldt) [450](#); the pedal organ, its history, design and control (Casson) [407](#); Church o. (Ordway) [54](#); neue Orgelwerke (Vansca) [55](#); O. in der Bostoner Musikhalle (Anonym) [448](#); die O. in der Stiftskirche zu Wil-hering (Anonym) [448](#); O. in de St. Baro of Groote kerk te Haarlem (Verheyen) [488](#); the o. in Barnsbury Chapel (T.) [312](#).

- O. in Heiligenberg bei Olmütz (Hendl) 317; O. in de St. Janskerk te s' Hertogenbosch (Anonym) 228; O. in der Kathedrale zu Vász (Ehrenhofer) 52; O. im Dom zu Berlin (Anonym) 368, 369, (O.) 373, (Simons) 373; Organ, Orgel und Organismus (Kleinpaul) 137; Normalpreise f. O. (E.) 450; Der Prozeß um die Friederici'sche O. in Chemnitz 1765 (Fischer) 52; wetscherzierung (G.) 485; die O. als Begleitinstrument (Stein) 522; organ and choir (Truette) 319; Jets over het maken van Kerko. (Petr) 487; Verordnung des Kgl. sächs. Landeskonsistoriums, Orgelbauten betreffend (A.) 406; a master organ-builder (Edwards) 520.
- Orgelliteratur** (Beutter) 519; Neue O. (Apeldoorn) 228.
- Orgelmusik** de hufvudsakligaste formerna för o. i dess utveckling till J. S. Bach (Anonym) 90; Formen der O. bis Bach (Reimann) 92; Sammlung, alte Meister, herausg. von Straube (Spiro) 447; O. für Klavier (Mojsaisovics) 487, 522.
- Orgelspiel** alte Meister des O. (N.) 184; ein geistlicher Orgelspieler im Altertum (Anonym) 519; Ausbildung der Organisten u. Chordirigenten (Anonym) 90.
- Orton, L. 54.
- Osiris, D. 92.
- OSSERO, alte Kirchengesänge der ehemaligen Diözese O. von R. Lach 316 s. a. Kirchengesang.
- OSTEND Kursaal Orchestra in London (Maclean) 433.
- Ostmann, P. 231.
- Ott, K. 138, 231, 409, 522.
- Otto, J. (Arend) 51, (Scheumann) 54, (Wallberg) 55.
- Oud-Niederlandsche Dansen** (Röntgen, Leichtentritt) 367.
- Oudshoorn, A. 138.
- Oultrebon, A. (Brenet) 30.
- Overtures**, Wagner's early 209.
- OXFORD, hist. of music Bd. V (Anonym) 269, 316; die Refrains der O. Balette (Stengel) 319; History (Hadow) 400.
- P. E. 312.
- Pachmann**, W. de, P. als Chopinspieler (Burlingame Hill) 229; the Boston symphony and P. (Anonym) 136.
- Pacius** (Anonym) 406, (Flodin) 408, (G.) 408; »Kung Karls Jakt« (R.) 410; Briefe an seinen Vater von Spohr und Hauptmann (Anderson) 406.
- Paderewsky**, J. J. (Anonym) 50.
- Paër**, F., »der Herr Kapellmeister oder: Antonius und Kleopatra« (Reuß) 431.
- Paganini** (Montanelli) 53, (Lamarche) 231; life and works (Stratton) 139; Einfluß auf Liszt (Niecks) 103.
- Pagenstecher, K. 522.
- Paladini, C. 54.
- Paläographie**, P. des greg. Gesanges (Gietmann) 370.
- Palestrina** (Hartmann) 521; Denkmal im Geburtsort 398; Goudimel, P.'s Lehrer? (Walter) 453.
- Palladius** 480, 483.
- Palmer, Bessie, Recollections 267.
- Palmer, G. M. comp. 348.
- Paneron**, le chant et les méthodes Martini et P. (Lenoël) 138.
- Panzer 318.
- Papyrus rolls, what they are 187.
- PARIS**, Musikbericht 37, 122, 168, 212, 297, 390, 504; aus dem P. Musikleben (Neißer) 372; Kirchengesang in P. (Zakone) 140; Wahl der neuen Werke an der großen Oper (Mangeot) 231; die Pariser komische Oper (Hagemann) 521; courier musical de P. (Montegur) 271; nos adieux à la cour du Conservatoire (Bonyer) 520; la distribution des prix au conservatoire (Mangeot) 53; la musique aux salons de 1905 (Sivry) 487; die italienische Saison in Paris (Samazeuilh) 487; la musique et le théâtre aux salons du Grand-Palais (Le Sonne) 372; editorial etschings from P. (Blumenberg) 51; les cris de P. (Isnardon) 230; deutsche Musik in P. (Solenière) 54, 139, (Grunsky) 270, 408; Weingartner als Beethovendirigent in P. (Boutarel) 457.
- »La musique à Paris, de 1753 à 1757, d'après un Ms. de la Bibliothèque à Munich« par J.-G. Prod'homme 568.
- Korrespondenz an den Mannheimer Hof, hauptsächlich den Streit der Bouffons betreffend. Vgl. auch die einzelnen Namen; 568 Notizen über aufgeführte Stücke; 369 Blamont; 370 D'Auvergne, Rameau »les fêtes de Polymnie«, les Bouffons; 571 Rousseau's lettre a. L. m. f. »Castors«. 572 Gegner von R., Marquis du Rollet; 573 Castel, Langier, Verabschiedung der Bouffons; 574 Chevrier's »retour du goût«, Rameau's »Observations« Rousseau's »Réfutation«, Blauville; 575 »Clemens«; 576 Ferrary, les »Troqueurs« von Douvrenet »la forêt enchantée« von Servandony, nouvelle machine harmonique de Lenoir, Mlle Davan; 577 Rameau's »Fêtes de l'Hymen« Sinfonie von Touchemolin, Konzert von Vandermelder, die Sängerin Gally, Jelyotte, Madame Favart und Rochard; 578 Mouret »les fêtes de Thalle«, Rameau's »Anacreon«, Mondonville's »Daphnis et Alcimadure«; 580 Jelyotte's Abschied von der Oper; 581 »Destauches« »le Carnaval et la Folie«, Berton's »Ajsx«.

- Parker, W. 318.  
 Parrain, G. (Brenet) 14.  
 Parry, H., Sir H. P. and the Royal College of Music (Armstrong) 316.  
 Parry, Hubert, "Love that casteth out Fear" 41, 43; Symphonic Variations 253.  
 Partick 373.  
 Partitur, Partituren-Reform (Stephani) 232; die Laien-P. (Weingartner) 233; neugebackenes Partiturelles (Kistler) 408.  
 Parzifal, Der Karfreitag in Wolfram's P. (Anonym) 368, im übrigen a. Wagner.  
 Patrick, Saint, Life of (Bury) 480.  
 Patron's Fund concert 348.  
 Patti, A. (Bertini) 407.  
 Patye, G. and R. (Brenet) 14.  
 Pauer, E. (Anonym) 449.  
 Paul, G. 92.  
 Pazdirek 231, 522.  
 Pearce, W. 54.  
 Pedrell, F. 487.  
 Pedrell, J. 318.  
 Peel, C. 373.  
 Peladan 271.  
 Pembaur, J. 184.  
 Penfield, S. N. 452.  
 Pereira 522.  
 Performing Rights 114.  
 Pergolese, «la servante maitresse» 577, 583; «le maitre de musique» 584; «Stabat» 586.  
 Périer chanteur 582.  
 Perilhou Komp. 297.  
 Perosi, L. (Segarra) 373.  
 Perrault and the Water-organ 196.  
 Perry, C. 452, 522.  
 Perry, E. B. 231, 409.  
 Persiani, G., P. e F. Tacchinardi (Tebaldini) 522.  
 Peschko, P. 184.  
 Pesci, U. 231.  
 Peter der Große, P. und die Musik in Rußland (Bernstein) 277.  
 Peters, Jahrbuch der Musikbibliothek (Heuß) 441.  
 St. PETERSBURG, Musikbericht 348; Cathedral (Crotchet) 51.  
 Petherick, H. 138, 184.  
 Petites Michus by Massenet (Kalisch) 389.  
 Petri, W. 487.  
 Petri, W. (Kruijs) 270.  
 Petrucci, Paul 139.  
 Peurl, P. (Riemann) 501.  
 Pf., A. 522.  
 Pfaff 373.  
 Pfeiffer, G. 271, 487.  
 Pfeilschmidt, H. 318, 409.  
 Pfitzner, H., Klaviertrio 215; «die Rose vom Liebesgarten» (Louis) 53, (Korngold) 372, (Vancsa) 374, (Hoffmann) 408, (Vancsa) 410.  
 Pflug, H. 184.  
 Pfordten, H. 432.  
 Pfordten, O. v. d. 232.  
 Pharim, King, carol 498.  
 Philidor 583.  
 Philipp, J. 184, 232, 271.  
 Philosophie, die Ph. der Komposition (Poe) 232.  
 Phipson, T. 184, 522.  
 Phonetik, die Ph. im Pariser Ferienkursus (Heimann) 52.  
 Phonograph, Hornbostel: Exotische Musik auf der Phonographenplatte (Anonym) 369.  
 Physiologie, la musique et la ph. (Cambarieu) 370.  
 Pianist a. Klavierspiel.  
 Pianola (Jonson) 481.  
 Picot, E. (Brenet) 25.  
 Piehl, P., (Höveler) 408; Erinnerungen an P. (Anonym) 181.  
 Pierné, G. (Law) 486; Croisade des enfants 208.  
 Pierson, E. 54.  
 Pietro della Valle, lettere inedite sulla musica di P. a Doni ed una veglia drammatica-musicale del medesimo (Solerti) 410.  
 Piets, 219, 226.  
 Pike, H. H. 487.  
 Pilgrim's Progress and Parry's music 43.  
 Pilon, Edm. 139.  
 Pinardi, G. 271.  
 Piovano, F. 409.  
 Piracy: see Music Piracy.  
 Pirker, M. (Holzer) 521.  
 Pirro, André, «Louis Marchand» 136.  
 PISA, il teatro publico de P. nel seicento e nel settecento (Segrè) 319.  
 Pischinger, A. 232.  
 Placci, C. 232, 271.  
 Plaidy, Grieg on 508.  
 Plantadis, J. s. Branchet, L.  
 Plattensprechmaschinen (Anonym) 448.  
 Playford, comp. (Curwen) 246; "Introduction to Skill of Music" (Squire) 521.  
 Plüddemann, M. (Alten) 181; P. und die deutsche Ballade (Teibler) 139.  
 Pneumatica of Hero; see Hero.  
 πνευμς in Hydraulic Organ (Maclean) 185.  
 Poe, E. A. 232.  
 Pöhlmann, P.'s Musiklehre (Thauer) 446.  
 Pönitz, F. (Anonym) 181.  
 Pohl 184, 232.  
 Poirée, E. «Essais de technique et d'esthétique musicales — les maitres chanteurs de Wagner» (Münzer) 307.  
 Polak, A., Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien 482 (S.) 487.

- POLEN, Operntexte ins Polnische übersetzt von Chodokowski 43.
- Polignac, 184, 452, 487, 522.
- Polonia overture (Wagner) 209.
- Polowjew, A. 373.
- Polzer, A. 271.
- Pommer, E. 318, 452.
- Pommer, J. 232.
- Pommer, J. (Frauengruber) 450.
- Popper, P., David Jubileuma (Anonym) 369.
- PORTLAND, mus. conditions in P. (Bauer) 519.
- Posaune, Unsere Posaunenchor (Müller) 442.
- Possart, Rücktritt von P. (Hahn) 486; Hie Wüllner hie P. (Göhler) 230.
- Post, H., »Reform des protest. Kirchen-Gemeindesanges in Deutschland« (Richter) 84.
- Potter-Frissell, E. 54.
- Pougin, A. 54, 139, 232, 373, 452, 522.
- Praetorius, E., »die Mensuraltheorie des Fr. Gafurius und der folgenden Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrh.« 309.
- PRAAG, Musikbericht 212, 255; die Lieder Müllich's von P., herausgegeben von Batka (Rychnovsky) 307; ein deutsches Musikkollegium in P. im Jahre 1616 (Rychnovsky) 20; Tannhäuser-Jubiläum in P. (Rychnovsky) 184; Gehaltreform des Orchesters (Neumann) 487.
- Pratt, G. 54.
- Pratt, S. 54.
- Preis, Preisausschreiben (Dubitzky) 137; Paris: concours du conservatoire, prix de Rome, prix Rubinstein (Prod'homme) 504; le scandale du prix de Rome (Marnold) 452; la distribution des prix au conservatoire (Mangeot) 53; (Pougin) 522; le concours Rubinstein (Jemain) 521; Ricordi, opera with English words 219; Ausschreiben des Verlages Astruc u. Co. 304; 2 Preisaufgaben der »Vereinigung vor N. N. Muzikgeschichte« 275.
- Prendergast on Hymns 219, 222.
- Presburg, J. A. (Kruijs) 317.
- Priamel (Bienenfeld) 116.
- Prideaux, Sarah, Bookbinding 267.
- Priest's Part (Burgess) 263; (Stubbs) 483.
- Prize for English Opera, Ricordi 219.
- Prod'homme, J. G. 54, 139, 232, 318, 409; »la question du Concerto« 291; un poème humoristique sur la musique (Courtant) 155; »La Musique de Munich« 568; »La Société Sainte-Cécile d'Avignon au XVIIIe siècle« 423.
- Prod'homme, J.-G., »Hector Berlioz« (Ecorebeville) 308.
- Prodigal Son (Hall Caine) 293.
- Proff-Kalfasian, K. 38.
- Programm über Programme (Spiro) 426; Konzertprogramme (Hausegger) 230; Pianisten-P. (Thari) 92; Frankfurter Museumsprogramme (Gloeckner) 450.
- Programmusik, Zur Geschichte der P. (Klatte) 306; altgriechische P. (Guh-rauer) 230; P. von Couperin (Webb) 347; Schlachtendarstellungen in der M. (Nef) 92; Mahler und die P. (Braungart) 316.
- Prout, E. 54, 139, 271, 452; »das Orchestere« Bd. I. 401.
- Prout's Orchestration (Widor) 313.
- Prüfer, A. 54, 92, (Bachfest) 80.
- Prüfer, Korrigiert bez. einer Notiz in seiner Scheinbiographie (Wustmann) 387; praktische Ausgabe von Schein (Niemann) 231; Neuausgabe der musica boscareccia von Schein (Wustmann) 384.
- Psalmody (Prendergast) 222.
- Prümers, Ad. 139.
- Psychologie, la musique et la ps. (Lauréncie) 486; the ps. of form (Marshall-Hall) 372; l'âme du comédien (d'Estrée) 137; melodischer Tanz (Hornbostel) 52.
- Publikum, haben Kunst, Literatur u. Bühne noch ein P. (Reichel) 487.
- Puccini, G. (Anonym) 182; les confessions des M. P. (Anonym) 136; »Manon Lescaut« 121; »Madame Butterfly« (Marsop) 271, (Seer) 487.
- Pudor, H. 139.
- Pugno, R., min första lektion hos R. P. (Hahls) 371.
- Pujol, F. 318.
- Pungwee, afrikanisches Saiteninstrument (Rose) 62.
- Pupin, A. 409.
- Purcell, H. (Goode) 230; P. dramatic music. Shakespeare's »Maß für Maß« verbunden mit P.'s »Dido und Aeneas« (Squire) 56.
- Purcell as Theorist. Article by W. Barclay Squire 521.
- J. Playford's 1655 »Introduction to Skill of Music« was, Part I, his own introduction to singing and viol-playing, Part II, Th. Campion's ditto to composing. A previous book »Musical Banquet« said to have existed. After many editions, the Playford volume was about 1686 entrusted for revision to Henry Purcell, who, though at zenith of his fame, almost re-wrote the composing part. Purcell's alterations traced throughout double-column or by juxta-position of music-examples.
- See also Z. 56.
- Pusirewski, A. 184.
- Putliz, J. 184.
- Puttkammer, A. v. 373, 522.

- Puttmann, M. 54, 92, 139, 184, 271, 318, 409, 452, 487.  
 πύξιν in Hydraulic Organ (Maclean) 184.  
 Pyl, Th. 54.  
 Quantity and metre (Beckett) 444.  
 Quartett, das Ritter-Q. (Siewert) 397.  
 Queylar, J. de 184.  
 Quintus 184.  
 Quittard, H. 271, 409, 452; «Note sur un ouvrage inédit de M. Anthoine Charpentier» 323; «Un musicien oublié du XVII<sup>e</sup> siècle français: G. Bouzignac» 356.  
 Quodlibet, »Nürnbergisch. Q.« (Abert) 500;  
 W. Schmeltzl, sein Liederbuch und das Q. des 16. Jhs. (Bienenfeld) 80.  
 R., A. 92, 410.  
 R., E. D. 139.  
 R., F. C. 318.  
 R., F. 452.  
 R., H. 318.  
 R.—R. 452.  
 R. S. 452.  
 Raabe, P. 54.  
 Raaff, J. J. 271.  
 Rabaud, «la fille de Roland» (Destranges) 239, (Anonym) 316.  
 Rabaut S.-Etienne (Teneo) 488.  
 Rabich, E. 54, 139.  
 Rachmaninoff, S. (Anonym) 368, (Burlingame-Hill) 407.  
 Raddäus, G. (Mayer-Reinach) 76.  
 Radiciotti, G. 54.  
 Raff, J., Briefe von Schnorr von Carolsfeld an R. (Raff) 487.  
 Rag-time (Webb) 396.  
 Raimor 373.  
 Ralph, Amer. opera-writer (Sonneck) 429.  
 Rameau, «les fêtes de Polymnie» 570, «Castor und Pollux» 571, 580, «Zoroastre» 581, 585, «Platée» 572, «fêtes de l'himen» 577, «Anacreon» 578, 579, «Observations» 574.  
 R a p i n, E., «L'histoire du piano» (Mau-bel) 487.  
 Rappard, A. 452.  
 Raunay, J., R. impressions (Aubry) 228.  
 RAVENSBURG, das R. Liederfest (Sch.) 54.  
 Ravn, V. C. † 411.  
 Reading, J. (Anonym) 316.  
 Rebab, Saiteninstrument arabischen Ursprungs (Rose) 63.  
 Rebec, Saiteninstrument arabischen Ursprungs (Rose) 63.  
 Rebel, Jean-Ferry (Aubry) 449.  
 Redemption theory of Wagner (Maclean) 443.  
 Reed, W. H. composer 42.  
 Refardt, E. 318.  
 Refrain, die Refrains der Oxforder Ballette (Stengel) 319; Thureau; der R. in der französischen Chanson (Springer) 319.  
 REGENSBURG, a. a. Musikfest; Generalversammlung (Krutschek) 91; Programm der Kirchenmusikschule (Haberl) 52.  
 Reger, M. (Heuß) 120, 292, (Braungart) 369, (J.) 408; R. als Orgelkomponist (Beckmann) 519, (Fischer) 520; Lieder und C-dur-Sonate op. 72 (Buchner) 257.  
 Regulations, New, of IMG. 16; of N. German Section 95.  
 Rehbein, G. 522.  
 Reichel, A. 92, 487.  
 Reid Spenser, S. 318.  
 Reimann, H. 92.  
 Reinecke, C. (Anonym) 90; en aften hos C R. (Beer) 269.  
 Reinecke, C., »die Beethoven'schen Klavier-sonaten« 364.  
 Reinhard, Lina 92.  
 Reiser, A. (Anonym) 136.  
 Reiter, J. (Rychnovsky) 54, (Komorzynski) 451; Händel-Partituren (Morold) 231.  
 Remiger, C. (Brenet) 75.  
 Rendall, Ed. D. 232; on Handel's St. John Passion 143, 176.  
 Renz, W. 139.  
 Resins (Fry, Maclean) 264.  
 Reusner, E., Bedeutung für die Geschichte der Suite (Riemann) 507.  
 Reuß, E. 54, 373, 410, 452, 487.  
 Reu t i e r, O., »der Chor in der französischen Tragödie« (Andreac) 406.  
 Reyer, E. 410.  
 Rhys, J., »Celtic Britain« 268.  
 Rhythm. Article by T. H. Yorke Trotter 403.  
 Contrapuntal methods and rhythm are inverse. Folk-music is rhythmic; thence proceeds Form. Of folk-music the chief basis is dancing, which discussed. Puritanism killed dancing, and with it folk-song.  
 Rhythmus (Polignac) 452; «Rag-time» (W.) 396; can we play in time? (Sternberg) 319; experiments in r. (Borst) 449; motivized or individual r. in music (Matthews) 409; R. in national music (Anonym) 228; mus. r. and rhythmic playing (Matthews) 231; rhythmische Übungen unter Anwendung verkörperter Noten, System Krause (Seydel) 185.  
 Ricci, P. J. 522.  
 Riccius, Th. (Mayer-Reinach) 35.  
 Richard, A. 318.  
 Richard, F. (Brenet) 30.  
 Richardson, A. Madeley, 92; «Church Music» 365.  
 Richardson, E. C. 373.  
 Richter, C. H. 139, 232, 452; »Musik und Plastik« 149.

- Richter, F. X., Sonata da camera in A. (Riemann, Heuß) 366.
- Richter, O. 139, 318, 373; Volkskirchenkonzerte 135.
- Riemann, H. 232, 452; »Das Problem des harmonischen Dualismus« 309; »Zwei falsch gelöste Kanons in Stainer's »Dufay« 466; »Zur Geschichte der deutschen Suite« 591.
- Riemann, H. les fonctions variables des accords d'après R. (Landormy) 138; les sons inférieurs et la théorie de M. Riemann (Marnold) 452, 521; F. Ludwig gegen R. über Rezon's Rondelet in Stainer's »Dufay« 502.
- Riemann, H., Musiklexikon 6. Aufl. (Lederer) 231; russ. Ausgabe des Lexikons (Keeton) 137; »Katechismus des Musikdiktats« und »Katechismus der Musik« (Münch) 86; neue Harmonielehre (Vögely) 233; »Chines. und jap. Melodien« (Batka) 407; »Handbuch der Musikgeschichte« Bd. I Teil I (Thierfelder) 47, (Barini) 182, (Guhrauer) 270, (Anonym) 484; Erwiderung von Riemann auf Thierfelder's Kritik 234.
- Riemann, L. 271, 522.
- Riesemann, O. 522.
- Riesensfeld, P. 184, 410, 452.
- Rietsch, H. 271, 318.
- Rietsch, H. die deutsche Liedweise (Münch) 226, (Runge) 232, (Lederer) 270, (Anonym) 368; Erwiderung von R. auf Runge's Besprechung seines Buches (Rietsch) 318.
- Rietschel, G. 232 (Bachfest) 90.
- Riezler, W. 139, 184.
- Rijken, J. 54, 139, 452.
- Rikoff, M. 319.
- Rimi, 139.
- Rimbault and the Water-organ (Maclean) 204, 215, 236.
- Rimsky-Korsakow, R.-Affäre (Anonym) 368, 406; Suite aus »Pan Woewoda« 349, Shéhérazade (Vuillermoz) 272.
- Ring, The, complete in London, 1882, 1892, 1889, 1900, 1903, 190 5(twice) 436; (Tolstoi) 483.
- Ringholz, O., »Gesch. des Benediktinerstiftes Einsiedeln« (Anonym) 406.
- Rischbieter, W. 452.
- Risler, E. R.'s Ansicht über Konzerte 244.
- Rist, (Nelle) 409.
- Ritter, H., Ideen über ein neues Streichquartett (Ritter) 271; Jubiläum (Anonym) 269. Reformstreichquartett (Thomas) 522; Ritter-Quartett (Weingartner) 272.
- Ritter, A. 139.
- Ritter, H., »Allgemeine Enzyklopädie der Musikgeschichte und »Ideen über ein neues Streichquartett« (Obirst) 309; »das goldene Buch der Lebensweisheit« (Kistler) 53.
- Robinson, Fr. 522.
- Rocheblave, S. 452.
- Rockstro, Stellung zu Händel's Johannespassion (Rendall) 143.
- Roda, C. de 319, 522.
- Roeckl, S. 271.
- Röntgen, J., Orchesterbearbeitung von altniederländischen Tanzstücken (Leichtentritt) 367.
- Roeske, F. J. (Kruijs) 270.
- Röthig, B. 232.
- Rötteken, 373.
- Röttger, K. 184.
- Rogmans (Verheijen) 233.
- Rohlfing, H. (Anonym) 406.
- Rolet Marquis du R. l'ainé 572.
- Rolland, R. 54, 373, 410, 452.
- Rom, Musik in R. (Spiro) 424; Musik und Drama in R. 1825—50 (Radiotti) 54; Donizetti à R. (Cametti) 136.
- Romagnoli, E. 452.
- Romances, early english (Thoms) 268.
- Romanze, die deutsche Ballade und R. (Benzmann) 269; die moderne Ballade und R. (Bergmann) 182.
- Rondelet (Ludwig) 502.
- Ronsard, P. de (Brunetière) 136.
- Roovaart, M. 373, 487, 410.
- Roret, Encyclopaedia 203, 235.
- Rose, Algernon, 139, 373; see African.
- Rose, F. 373.
- Rosenbaum, 522.
- Rosenfeld, V. 410.
- Rosenmüller, J., Sonata da camera (Riemann) 501.
- Rossini (Courtot) 156; un recuerdo de R. (Wagner) 374.
- Roth, B. (Anonym) 182.
- ROTHENBURG o. d. Tauber, Kirchengesangsverein (Anonym) 519.
- Rothert 522, 184.
- Rouanet, J., et Yafil, E. N., »Répertoire de musique arabe et maure« (Aubry) 445.
- Ronchés, G. 184.
- ROUMANIA, Queen of, on Bach 477.
- Rousseau, J. J., Einfluß auf die Musikgeschichte (Istel) 91; lettre sur la musique und seine Folgen 570, »Refutation« 574; Entziehung des Theaterplatzes 573; R.'s Bekämpfung 575; R. musicien et le »devin de village« (Pilon) 139, »Pygmalion« (Istel) 182; R. et ses études sur l'harmonie et le contrepoint (Kling) 317.
- Rousseau, Samuel † (M.) 91; (Imbert) 137.
- Rovensky, K. H., tschechischer Komp. 213.
- ROVIGO, il teatro sociale di R. (Manfroni) 138.



- Rowbotham, F. 54.  
 Royal Choral Society, 122 (Bridge) 253.  
 Royer, »Zayde« 337.  
 Rubini, G. B. (Beaudu) 182.  
 Rubinstein, A. (K.) 183, (Keeton) 230;  
 Erinnerungen (Boborykin) 182; Erinne-  
 rungen an R. (Drouker, Pembaur) 44;  
 Was sprach R. in seinen Klassen? (Hip-  
 pius) 371; Statue von Tawastscherna (Po-  
 lowjew) 373; »Makkabäer« (R.) 164; R.'s  
 Melodie in F. (Zuschneid) 272; ein un-  
 bekanntes Opernprojekt R.'s (Bernstein)  
407.  
 Rudder, M. de 139, 232, 319, 410.  
 Rué, M. 54.  
 Rübner, C. (Anonym) 135.  
 Rüst, S., Schulgesangbuch (Nef) 138.  
 Rules, New, of the IMG. 16; of N. German  
 Section 95.  
 Runge, P. 232.  
 Runze, M. 410.  
 Rupp, J. F. E. 319.  
 Rushe, J. P., Irish monasteries 482.  
 Russell's Waldorf Theatre troupe 436.  
 Rust, W. (Spiro) 100.  
 RUSSLAND, »die russ. Musik« (Bruneau)  
399, Kritik davon (Bernstein) 439; russ.  
 Kirchenmusik (Bachmann) 228; das r.  
 Kirchenlied (Brieger-Wasservogel) 90;  
 Kirchliche und weltliche Musik in R.  
 und das Volksschaffen (Maslow) 372;  
 kaiserliche Theater (Krasnow) 372; das  
 r. Operntheater (Kruschinsky) 372; la  
 musica drammatica in R. (Delines) 136;  
 Theater und Musik zur Zeit Peters des  
 Großen (Bernstein) 178, 277; kaukasische  
 Instrumente im Museum des Moskauer  
 Konservatoriums (Arakiew) 406; die  
 Jungfrauen und die neueste Klavier-  
 musik (Dietz) 228.  
 Rychnovsky, E. 54, 92, 139, 184, 271, 319,  
453.  
 Rychnowsky, E., »F. Kittle« (Leich-  
 tentritt) 401, (Anonym) 484.  
 Rychnovsky, E., »Ein deutsches Musik-  
 kollegium in Prag im Jahre 1616« 20.  
 S. 410, 522.  
 S., A. J. 487.  
 S., E. 54, 271.  
 S., F. 410.  
 S., G. 487.  
 S., J. S. 184, 410.  
 S., P. 487.  
 S., R. 92, 139, 319, 373, 410.  
 S., R. L. 410.  
 S., W. 373.  
 S—nn, A. F. 184.  
 Sacchetti, L. 373.  
 SACHSEN, Musik am s. Hofe Bd. 6 (Schmidt,  
 Heuß) 367.  
 Safonoff, W. (Bromberg) 485.  
 Saint-George, H. 54.  
 Saint-Saëns, C. 184, 373, 410.  
 Saint-Saëns, »Helena« (Anonym) 228;  
 Bizet (Anonym) 51; S. über Konzerte  
243; 3. Violinkonzert (Anonym) 519.  
 Saiteninstrument, s. a. Instrument; afri-  
 kanische S. (Rose) 61.  
 Saitenmesser (Anonym) 484, 519; (Wei-  
 chold) 411.  
 Salieri, A. (Puttmann) 409, (Brieger-  
 Wasservogel) 477.  
 SALZBURG, Musikfest (Anonym) 51 (Heim)  
52, (Louis) 53, (Stg.) 54, (Waldt) 54.  
 Samazeuilh, G. 54, 139, 232, 271, 453, 487.  
 Samter, E. 271.  
 San Carlo opera troupe in London 121.  
 Sand, R. 54, 184, 487.  
 Sand, G., Chopin e G. S. (Barini) 449; G. S.  
 et leur fille (Rocheblave) 452.  
 Sandbach, F. E., Nibelungenlied etc., Eng-  
 land and America 268.  
 Sandberger, A., Über eine Messe in C-moll,  
 angeblich von Mozart 86.  
 Sannemann, F. (Bachfest) 136.  
 Sauerwein, J. 184, 232, 319.  
 Savard comp. 533.  
 Savenau, C. M. v. 410.  
 Saville, R. 410.  
 Savitsch, L., Gesangspädagoge 173.  
 SAVOYEN, Musik im 17. Jahrh. (Solerti)  
139.  
 Saxophon, die Fabrikation der S.-Blätter  
 (Altenburg) 90.  
 Scarlatti, A. (C.) 407; Beethoven and S.  
 (Anonym) 406; Ms. de pièces de clavecin,  
 découvert à Londres 274.  
 Scarlatti, Alessandro, his Harpsichord  
 music. Articles by J. S. Shedlock 160,  
418.  
 The Weltzmann-Seiffert "Geschichte der  
 Klaviermusik" is sceptical that he, the father,  
 composed for harpsichord. This answered  
 by argument. Also details given of a MS.  
 volume now in private hands in England  
 containing professed A. Scarlatti toccatas.  
 Remarkable and unique fingering-indica-  
 tions. Dates conjectured. Fugues contained  
 in toccatas discussed, 160. — Quotes also  
 other MS. volumes now in Brit. Museum,  
 containing harpsichord variations, 418.  
 Scarlatti, Alessandro (Dent) 305.  
 Sch. 54, 271.  
 Sch., E. 139.  
 Schach, A. v. 319.  
 Schäfer, M. 453.  
 Schalepin, F. (Kanoldt) 451.  
 Scharlitt, B. 92.  
 Schattmann, A. 184.  
 Schattmann, A., »die Freiere«, »im Stöckel-  
 schuh« 78.

- Schaikal, R. [139](#).  
 Schebujew, M. [373](#).  
 Scheibe, Gluck und Sch. (Ravn) [412](#).  
 Schein, H., praktische Ausgabe von Prüfer (Niemann) [231](#); Gesamtausgabe Bd. II (Nelle) [318](#); Nenausgabe der Musica boscareccia (Winstmann) [384](#); geistliche Texte zu den »Waldliederlein«, sämtlich von Eccard Lechner [475](#); »Banchetto musicale« (Riemann) [501](#).  
 Scherber, F. [139](#), [184](#).  
 Schering, A. (Bachfest) [90](#), [92](#), [139](#), [184](#), [232](#), [271](#), [373](#), [410](#); Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart [483](#).  
 Scherrer, H., »Deutsche Volkslieder und Balladen zur Gitarre« [518](#).  
 Scheu, J. (Krtsmáry) [138](#).  
 Scheumann, R. [64](#).  
 Scheurleer, D. F. [232](#).  
 Schiedermair, L. [410](#).  
 Schiedermair, Ludwig, »I sensali del teatro« [588](#).  
 Schikaneder, E. (Komorzynski) [230](#).  
 Schiller, (S.) [410](#); War Sch. musikalisch? (Anonym) [406](#); Sch.'s mus. Freunde (Blaschke) [407](#); Sch. und die Musik (Morold) [372](#), (Batka) [407](#), (Blaschke) [407](#), (Joß) [408](#), (Kloß) [408](#), (Puttmann) [409](#), (Schütz) [410](#), (Storck) [410](#), (Viotta) [410](#), (Riemann) [432](#); Schillerfest (Naaf) [318](#); zur Sch.-Feier (Lessmann) [318](#); Instrumentalwerke zur Sch.-Feier (Blaschke) [407](#); les œuvres musicales qu'il a inspirées (Boutarel) [520](#); Sch.-Sinfonien (Dietz) [407](#); Kompositionen zu Sch.'s Werken (Friedländer) [408](#); Kompositionen Sch.'s Gedichte (Blaschke) [407](#); Sch.'s »Lied von der Glocke« (Musiol) [318](#), [372](#), (Klob) [408](#); Sch. und die Baladenmusik (Runze) [410](#); mus. Ausstattung der Bühnenwerke Sch.'s (Anonym) [406](#); Sch.'s Dramen in der Musik (Blaschke) [407](#), (Schütz) [410](#); Sch. und das Melodram (Anonym) [406](#); Sch. und der Chor (Wiegand) [453](#); Wie feiern Männerchöre Sch.? (König) [451](#); Schiller und die Oper (Kloss) [451](#); Schillers Musikästhetik (Anonym) [406](#), (Hohenemser) [408](#); Bayreuth und die deutsche Kultur im Lichte Sch.'s (Conrad) [450](#); Sch. und der deutsche Idealismus (Wernicke) [374](#); Sch. und die ethische Macht der Tonkunst (Anonym) [406](#); steht Sch.'s Sprache unter dem Einflusse der Musik? (Joß) [408](#); Sch. und Mozart (Komorzynski) [408](#); Sch.-Feier für Beethovenianer (Marsop) [318](#); Beethovens Beziehungen zu Sch. (Kalischer) [451](#); Sch. und Schubert (Stern) [373](#); Goethe über Sch. (Wernicke) [374](#); Berlioz als Verehrer Sch.'s (B.) [406](#); Sch. und Wagner (Kloß) [371](#), (Anonym) [406](#), (Goither) [408](#); dramatische Parallelen zwischen Sch. und Wagner (Sternfeld) [410](#); ein falscher Sch. (»Nacht und Träume«) in der Musik (Harzen-Müller) [486](#), [521](#).  
 Schilling, J. [184](#).  
 Schillings, M., »dem Verklärten« (Marsop) [409](#); »Ingelweide« [124](#).  
 Schipke, M., »Gesanglehre, Lehrplan der Berliner Gemeindeschule« [365](#).  
 Schjelderup, G. [92](#), [139](#).  
 Schjelderup, G., »das Opferfeuer« [251](#).  
 Schlagzeug, afrikanisches Sch. (Rose) [64](#).  
 Schleidt, W., Kapellm. (Anonym) [449](#).  
 Schlemmüller, H. [232](#).  
 Schlesinger, St. [453](#).  
 Schlesinger, K., and the Water-organ [202](#), [216](#).  
 Schlösser, H. [54](#), [139](#).  
 Schmalz, K. [232](#).  
 Schmeidel, V. [487](#).  
 Schmeltzl, W., »W. S., sein Liederbuch (1544), und das Quodlibet des XVI. Jhs.« von E. Bienenfeld [80](#).  
[81](#) Biographisches von S. Jugend, [85](#) Cantorat in Amberg, [88](#) Wanderfahrt, [90](#) Ankunft in Wien, mus. Zustände daseibst, [94](#) die Schottenschaule, [97](#) S.'s Wirkamkeit dort, [100](#) S. als Pfarrer in St. Lorenzen † um 1561. [101](#) das Liederbuch von 1544, [104](#) Stücke von anderen Komponisten, [109](#) das Gesellschaftslied jener Zeit, [111](#) Verschiedenheit der Tonsätze. [113](#) das erste Madrigal, [114](#) Tonmalerel, [115](#) Priamel, [120](#) verschiedene Arten des Quodlibet, [121](#) Historisches davon, [125](#) das Q. bei Sch., [127](#) das Alter der Melodien, [128](#) Bedeutung für die Volksliedforschung, [129](#) Prinzip der Zusammenstellungen, [132](#) Behandlung der Mehrstimmigkeit, [134](#) Sch.'s musikhistorische Stellung.  
 Schmid, O. [232](#), [453](#).  
 Schmidkunz, H. [271](#), [319](#), [487](#).  
 Schmidt, H., »die Register der menschlichen Stimme« [208](#).  
 Schmidt, K. [139](#).  
 Schmidt, L. [184](#), [373](#), [453](#).  
 Schmidt, L., »die moderne Musik« (Niemann) [184](#), (Anonym) [228](#), (Münch) [271](#), (Heuß) [311](#).  
 Schmidt, M. [373](#).  
 Schmidt, P. [139](#), [271](#).  
 Schmidt, W. [139](#).  
 Schmidt, Wilhelm, and the Hero edition (Maclean) [184](#), [210](#), [216](#), [217](#).  
 Schmitt, Fl. Komp. [208](#).  
 Schmitz, E. [92](#), [139](#), [271](#), [319](#), [373](#).  
 Schnee, W. [271](#).  
 Schneider, K., »Mariosara« (Joß) [451](#).

- Schneider, L.**, Ernstes und Heiteres aus dem Leben von S. (Kohut) 371.
- Schneider, T. G.**, on the Water-organ 203, 213.
- Schneider, M.**, »die alte Choralpassion in der Gegenwart« 491.
- Schnorr von Carolsfeld**, Briefe an Raff (Raff) 487.
- Schoenaich, G.**, s. a. Decsey 485.
- Schönberg, A.**, »Pelleas und Melisande« (Bienenfeld) 351.
- Schönfeld, H.** 184.
- Schoensleder, W.** (Quittard) 375.
- Schola cantorum** 298; Winterprogramm (D'Indy) 137.
- Scholtze, J.**, Vollständiger Opernführer 86.
- Scholz, H.** 54.
- Schopenhauer**, Randbemerkungen zu Wagner's Ring (Ritter) 139.
- Schora, A.** von (Istel) 58.
- Schora, Adelheid** von, »F. Liszt et la Princesse de Sayn-Wittgenstein« (Prod'homme) 312.
- Schortmann, G. †** (Anonym) 448.
- Schott**, Briefe von Löwe an Sch. über geistl. Komp. (Istel) 52.
- SCHOTTLAND**, typische Züge in der Volksballade (Glöde) 370; Ford: vagabond songs and ballads of S. (B.) 264.
- Schr., K. L.** 139.
- Schrader, B.** 487.
- Schreck, G.**, Konzert in G-moll für V. und P. (Heuß) 180; Ausgabe der Bach'schen Sonaten für P. und V. (Heuß) 180.
- Schreyer, J.**, »Von Bach bis Wagner, ein Beitrag zur Psychologie des Musikhörens« (Göhler) 87.
- Schröder, F. L.** (Anonym) 135.
- Schröder, O.** 271, 410.
- Schröder-Devrient, W.** (Anonym) 181. (Hagemann) 183, (Keller) 183, (Puttmann) 184, (Steuer) 185, (Hagemann) 178, (Avenarius) 228, (Wellmer) 319.
- Schroeter, Corona** (Boutarel) 485.
- Schubart, D.** (Segnitz) 522; Kompositionen von 1783 (Holzer) 52.
- Schubert** (Niggli) 487; neue Schubertiana (Kollmanek) 486; Wicnerisches bei Sch. (Komorzynski) 486; Schubertiaden (Deutsch) 485; Sch.-Landschaften (Komorzynski) 486; Sch.'s Beziehungen zu Frauen (Kohut) 486; Sch. und Bauernfeld in Graz (Deutsch) 485; aus Sch.'s Leben nach neuen Briefen von Schwindt (Glück) 137; Sch. and his music (Surette) 373; Streiflichter auf Sch.'s Lieder (Batka) 485; les chants de l'abandonné dans Sch. et Schumann (Rudder) 232; »Du bist die Ruh« 428; S. als Opernkomponist (Anonym) 484; der Sinfoniker Sch. (Anonym) 484; Streichquartette (Niggli) 487; Sch.'s Klaviermusik (Schüz) 487; Walzerkompositionen (Niecks) 203. S. and his coffee mill (Lachner) 521; Schiller und Sch. (Stern) 373.
- Schubring, P.** 410.
- Schuch, J.** 522.
- Schürmann, M.** 92.
- Schürz, A.** 54.
- Schütz, A.** 54.
- Schütz, H.** (Milligen) 184.
- Schüz, A.** 54, 92, 139, 271, 319, 410, 487.
- Schuhmacher, R.** 271.
- Schule**, s. a. Musiksch.; Kunstpflege in der Sch. (Samter) 271; zum Schulgesang (Schürmann) 92; Musik als Unterrichtsgegenstand an den evgl. Lateinschulen des 16. Jahrh. (Schröder) 271; over muziekonderwijs in de s. (Lange) 372; second thoughts on music in the college and university (MacDougall) 318; public school education in music (Parker) 318; London evening schools and music instruction (Anonym) 485; die Musik an den bayrischen Mittelsch. (Küffner) 83, (Hartmann) 137; Gesangsunterricht an höheren Schulen (Zuschneid) 55, (Kriegeskottent) 91, (Schmidt) 139, (Anonym) 228, (Walthers) 319, (Stier) 453; das deutsche Volklied im Gesangsunterricht der Gymnasien (Pohl) 232; Gesangsunterricht an der Volkssch. (Göhler) 91, (Anonym) 316; Lehrplan der Gesanglehre für Berliner Gemeindeschulen (Schipke) 365; Schulgesangbuch von Rüst (Nef) 138; Satzungen für einen Schülerchor (Anonym) 519.
- Schnltz, D.** 92, 232, 271.
- Schultz-Beuthen, H.** (Mey) 271.
- Schultze, Ad.** 184.
- Schumann, K.** (Kaiserfeld) 91.
- Schumann, R.** (Douël) 370, (Lliurat) 486; Sch.'s Geschick (Koptjajew) 371; Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern (Straeten) 373; Liszt's Beziehungen zu S. (Mecklenburg) 372; Sch. nach seinen Briefen (Mey) 138; 4 Briefe Wagner's an Sch. (Altmann) 269; Jansen, Sch.'s Briefe, neue Folge (Anonym) 181; Sch. and his music (Whitney Surette) 453; Änderung in »Paradies und Peri« (Liepe) 138; Novelletten (Perry) 409; les chants de l'abandonné dans Schubert et Sch. (Rudder) 232; the songs of Sch. and Brahms (Mac Connel Wood) 409; les deux Grenadiers (Cower) 182; la silence de Sch. (Maubel) 487.
- Schumgha**, afrikanisches Saiteninstrument (Rose) 61.
- Schuré, E.** (Mainor) 318.
- Schnré, Ed.**, 232; »Krishna and Orpheus« 263.

- SCHWEDEN, Beitritt zur Berner Union (Anonym) 135; vid Svensk musiktidnings (Huß) 230; Uppsalasångens födelse (Kallstenius) 270.
- Schweitzer, Dalberg's Briefwechsel mit S. (Hänlein) 137.
- Schweitzer, A. 232.
- Schweitzer, A., »J. S. Bach, le musicien-poète« (Bordes) 407, (Widor) 411.
- SCHWEIZ, Music in S. (Abell) 50, (Kesser) 521; aus dem Musikleben der S. (Jacques-Dalcroze) 52, 486; Einführungen in Kompositionen sch. Tonkünstler (Anonym) 484; zum bevorstehenden Gesangs-feste (L.) 486; Schweizerische Festspiele (Thür- lings) 34; 6. Tagung der sch. Tonkünstler in Solothurn (Nef) 487.
- Schwenke, P. 271.
- Schwind, M. v., »die Hochzeit des Fi- garo« (S—nn) 184, (Anonym) 368, (Fried- mann) 370.
- Scott, C. (Saville) 410.
- Scottish language 219, 226; ballads (Ford) 264.
- Scriabine, A. (Burlingame Hill) 318.
- Sebastiani, J. (Mayer-Reinach) 67.
- Seeliger 232.
- Seelmann, Th. 373.
- Seer, P. 487.
- Segarra, J. 373.
- Segnitz, E. 54, 232, 271, 373, 487.
- Segnitz, G. 322.
- Segré, A. 319.
- Seidel and weighted organ-bellows 203.
- Seidl, A. 410.
- Seiffert, M. 232, 373; Neue Bachfunde (Jahrbuch) 441; »J. S. Bach 1716 in Halle« 525.
- Seiffert-Weitzmann, Hist. of Clavier- music (Shedlock) 160.
- Seilhamer, Hist. of Amer. theatre (Sonneck) 434.
- Seitz, A. 139.
- Senes, 54, 232.
- Senilow, W. 373.
- Sérieyx, A. 232, 522.
- Servandony »la forêt enchantée« 576.
- Service music, Anglican (Richardson) 304.
- Servières, G. 410, 522.
- Séverac, Déodat de, (Laloy) 451.
- Seydel, M. 185.
- Seydler, A. 139, 487.
- Sgambati, G. (Göbler) 270.
- Shakespeare, (Bradley) 407; the music of Sh. (Rowbotham) 54; Sh. und die Musik in seinen Dramen (Witting) 272; Aufführung in Orange (Prod'homme) 506; lecture on vocal art 141.
- SHANGHAI, Musik in S. (Crompton) 91.
- Shedlock, J. S. 185; on Alessandro Scar- latti 160, 418.
- SHEFFIELD, opera at, 169.
- Shinn, F. G., Harmony 446.
- Sibelius »Schwan von Tuonela« (Spiro) 427; »en Saga« (Furuhjelm) 370; S.'s musik till »Pelléas och Mélisande« (Furuhjelm) 408.
- Siebmacher-Zijnen 139, (Bachfest) 90.
- SIENA, una »cantata« del quattrocento in onore di S. (Cellesi) 182.
- Siefert, G. 373.
- Siegfried, Eva 232.
- Siks, A. »Totentanz« 164.
- Silbermann, J. D., Gutachten in dem Prozeß um die Friederici'sche Orgel in Chemnitz 1765 (Fischer) 52.
- Simon, J., »Abt Vogler's komposito- risches Wirken« (Heuß) 483.
- Simons, E. 373.
- Simon, K., Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek (Günther) 137.
- Sinding, Ch. (Burlingame Hill) 520.
- Singspiel (Mackenzie) 347.
- Sitt, a new edition of S. (Anonym) 484.
- Sittard, A., Organist 207.
- Sittard, J., Briefschatz (Kohut) 451.
- Sivry, A. de 92, 410, 487.
- SIZILIEN, Kirchenmusikalisches aus S. (Anonym) 228.
- SKANDINAVIEN, neues aus Sk. (Niemann) 522.
- Skinner, O. R. 453.
- Slaughter, J. W. 453.
- Sliwinski, J., Pianist 40.
- Smaregli, A. (Tomich) 140.
- Smend, J. (Bachfest) 90, (Bachfest) 136, 139, 232.
- Smend, J., »der evgl. Gottesdienst« (Flöring) 182, 229.
- Smetana, F. (Hantich) 183.
- Smetana Jeta over S. (Anonym) 228.
- Smith, H., 319, 453.
- Smith's Dict. of Antiquities 208, 236.
- Smolian (Bachfest) 90.
- Smolian, A., Wagner's Rienzi und Coerne's Zenobia, Analysen 365.
- Sömmern, H. 185.
- Sol, A. 453.
- Sol, J. 92.
- σολή πλάγιον or windchest 186, 217.
- Solenière, E. de 54, 92, 139, 232.
- Solenière, E. de (Anonym) 135.
- Solerti, A. 139, 410, 487; »Gli albori del melodramma« 365.
- SOLOTHURN, Musik in S. (E.) 485.
- Somervell, A. 453.
- Sommer, H., »Rübezahl und der Sack- pfeifer von Neibe« 250.
- Sonderburg, H. 232.
- Sonneck, O. G. »Early American Operas« 428; »Francis Hopkinson and James Lyon« 483.

- Sonntag, A. 54.  
 Sonntag, H. (Anonym) 50; la retraite de Mlle S. (Teneo) 522.  
 Sophie Charlotte S. C., die erste Königin von Preußen (Blaschke) 269.  
 Spaan, P. 373, 410, 488.  
 Spaeth, A. 92.  
 Spalding, W. R. Tonal counterpoint 87.  
 Spalla, L. 232.  
 SPANIEN, Note sur la chanson populaire espagnole et sur les documents relatifs au folk-lore espagnol (Pedrell) 318; musikalische Gebräuche zu Cervantes Zeit (Villalba) 488; Notes sur l'évolution de la musique en Espagne (Sand) 184.  
 Spanuth, A. 185, 271, 410.  
 Spengel, J. 373.  
 Spencer Curwen, J. 319.  
 Spencer, S. R. 522.  
 Spener, S. und der evgl. Gottesdienst (Grünberg) 270.  
 Speyer, E. 522.  
 Spieß, H., Ein Gedenkbuch für ihre Freunde 179; H. S. und Brahms (Dorn) 269.  
 Spieß, H., Gedenkbuch (Korngold) 230, (P.) 231.  
 Spiritalia of Hero; see Hero.  
 Spiro, F. 54, 92, 185, 373; »Musik in Rom« 424; ein verlorenes Werk J. S. Bach's 100.  
 Spitta, F. 54, 139, 271, 373, 410, 453.  
 Spitta, Begleitung der Motetten von Bach (Heuß) 107.  
 Spofforth comp. of glees (Curwen) 246.  
 Spohr, leaves from S.'s autobiography (Abell) 519; neue Spohrausgaben (Istel) 137; S. und Wagner (Schmitz) 92, 139; S. und Kittl (Chop) 136; Briefe an Pacius von S. (Andersson) 406.  
 Spornagel, E., Klaviere von S. (Anonym) 228.  
 Spontini »Vestale« (Prout) 452; »Vestale« à Lille (Udine) 233, (Mangeot) 231.  
 Sprache le verbe, la prose et l'«e» muet (Calvocoressi) 136.  
 Springer, H. 232, 319.  
 Squire, W. Barclay. See Pearce 54, Purcell 521, 56.  
 Squire, Ch., »Mythology of British Islands« 483.  
 St—r, H. 232.  
 Staccato, St. tone values and their production (Barnes) 316.  
 Stade, Fr. (Prüfer) 54.  
 Stähelin, Th. † (W.) 523.  
 Stainer, (N.) 231; transcriptions of old canonico pieces 466, 502, 507.  
 Staley, Vernon (Hierurgia) 266.  
 Stamitz 583; Messe 581.  
 Stanford »Te Deum« 41; with Alceste 167, 218; his »Allegro e Pensieroso« 253; Violin Concerto 435.  
 Stapp, O. V. 271.  
 Starke, R. 185.  
 Starmer, W. W., »Regarding Carillons« 337.  
 Statkowski, R. von, Komp. 38; »Marya« 177.  
 Stauf von d. March, O. 488.  
 Steggall, Ch. (E.) 485.  
 Steibelt, »Roméo et Juliette« (Prout) 54.  
 Stein 55, 522.  
 Steinbach, F., St. im Ausland (Anonym) 228.  
 Steiner, A., »Aus dem zürcherischen Konzertleben der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrh.« 312.  
 Steinhauer, C. 453.  
 Steinhauer, J. M. P. 271.  
 Steinhäuser, A. 55, 453; »die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik« 483; (Bloch) 316.  
 Steinhäuser, R. 271.  
 Steinitzer 139.  
 Stengel, E. 319.  
 Stephani, H. 232, 373.  
 Stephen, H. 319.  
 Stephen-Heller, Etüden (Rijken) 139; 25 Etüdes op. 45 (Rijken) 452; Quatre mots à propos de St. H. (Masclans) 318.  
 Sterling MacKinlay, M. 319.  
 Stern, A. 373.  
 Stern, A. (Bernt) 449; St. in seinen Beziehungen zur Musik (Kohnt) 486.  
 Sternberg, C. v. 319.  
 Sternfeld, R. 55, 410, 522.  
 Steuer, M. 139, 185, 232, 410.  
 Stewart, G. 373.  
 Stieber H. 185.  
 Stieglitz, O. 185.  
 Stier, E. 185, 232, 453, 522.  
 Stille Nacht, heilige Nacht (Kreuschner) 230.  
 Stimme, s. Gesang, Gesangstechnik usw.  
 Stobäus, J. (Mayer-Reinach) 62.  
 Stockhausen, J. 319.  
 Stoecklin, P. 488.  
 Stöhr, A. 55.  
 Stojanovits, Violinkonzert (Schmitz) 319.  
 Störck, K. 139, 185, 232, 271, 319, 373, 410, 453, 488, 522; »Geschichte der Musik« 268.  
 Störck, K., Auswahl von Beethoven's Briefen (Heuß) 399.  
 Storer H. J. 488.  
 Stradivarius, St. und seine Geigen (Fiege) 229, 270; der Schwindel mit den echten Strads (Anonym) 136.  
 Straeten, E. van der 373, 453, 522.  
 STRASSBURG, s. a. Gregorianischer Gesang;

- Fest der unbefleckten Empfängnis zu St. im Mittelalter (Anonym) 228.
- Stratco** und die Water-organ 203, 216.
- Stratton**, St. 139.
- Straube**, K. (Fischer) 91.
- Strauß**, J., St. und Lanner (Hackl) 450; Walzer (Niecks) 203.
- Strauß**, R. (Huneker) 230; Straussiana (Keller) 230; St. als Sinfoniker (Anonym) 368; Sinfonia domestica (Heuß) 119, (Ertel) 182, (Korngold) 183, (Krug-Waldsee) 183, (Riezler) 184, (Klatte) 230, (Storck) 233, (Suter) 233, (Welti) 233, (Heuß) 293, (Maitland) 294, (Monckton) 295, (Grunsky) 270, (Anonym) 316, (J.) 317, (L.) 372, »Taillefer« (Heß) 486; »Don Quichote« (Dietz) 229; »Feuersnot« (Brandes) 51; St. als Lyriker (Guttmann) 230; St. et ses nouveaux lieder (Mercier) 53; St. als Dirigent (Bekker) 229; Elgar und Strauß (Antcliffe) 406; Mahler und St. (Hirschfeld) 270; St. und die russische Musik (Riesemann) 522; Vergleich zwischen »also sprach Zarathustra« und »sein Heldenleben« (Schmalz) 232; Kalbeck über St. (Anonym) 228, (Neval) 231; Domestica und Domestiken (Riesenfeld) 410.
- Strauß**, Richard, »Sinfonia Domestica« in London (Maitland, Monckton, Maclean) 293.
- Streetfield**, R. A. 410.
- Strecker**, K. 373.
- Streicher**, Th. (Wenisch) 140.
- Streichinstrumente** s. a. Instrumente, Violine usw.; Die Gesetze der Bogenführung (Steinhausen) 55; forn nordiska st. (Andersson) 449, 519; Allgemeines über St. und ein neues Quartett nach dem Modell von H. Ritter (Ritter) 271, (Obriest) 309.
- Streichquartett** s. a. die einzelnen Namen, z. B. Joachim; de hervorming van het St. (Belifante) 369; Ritter's Reform-St. (Thomas) 522; Pariser St. (Nolthenius) 138; ein Jahrzehnt des Böhmischen St. (Boleška) 509.
- Studentenmusik**, St. in Halle a. S. (Abert) 499.
- Strine**, R. P. 185.
- Stubbs**, G. E., Priest's intonation 483.
- Sturges**, R. 55.
- Sturm**, A. 92, 139, 453.
- STUTTGART**, Musikbericht 78, 124, 170, 256; Weber in St. (Winterfeld) 453; Erinnerungen einer St. Musikschülerin (Anonym) 51.
- Subscriber** 233.
- Sütterlin**, 373.
- Süß**, W., »Allgemeine Musiklehre u. Chorschule« 517.
- Suite**, »Zur Geschichte der deutschen Suites von H. Riemann 501.
- Die Suite eine deutsche Kunstform, die ital. Instrumentalkonzerte, Parallelbildung dazu, ist ursprünglich Orgelarrangement wirklicher franz. Chansons. 502 Unterscheidung von Kirchen- und Kammer-suite. Allmähliche Aufnahme von Stücken in die Suite, die keine Tanzmusik waren. 503 Vorangestellte Stücke bei R. Ahle usw. 504 J. Löwe's »Symphonien«; 507 E. Reusner's »Praeludien«; 511 D. Becker's Sonaten; 512 Suitenwerke nach 1670; 513 Petzold's »Musikalische Arbeit zum Abblasen«. 515—20 praktische Beispiele.
- Sunderland**, Grace, old chamber-music concerts 348.
- Surette**, Th. W. 185, 319, 373, 453.
- Surzyński**, M., Kapellm. 43.
- Suter**, H. 233.
- S u t r o**, »das Doppelwesen der menschlichen Stimme« (Sütterlin) 373.
- Svedborn**, W. † (Anonym) 228.
- Sweelinck**, J. P., Denkmal 43.
- Sweepston**, E. A. 453.
- Symons**, A. 373, 488.
- Symphonie**, die Frankfurter Tagung und die S. der Gegenwart (Marsop) 91.
- Szászy**, J. 410.
- Szendy**, »Maria« (Anonym) 316.
- T. 55.
- T.**, J. E. 319.
- Tabanelli**, N. 139, 410, 522.
- Taine**, T. et la nature (Gardot) 370.
- Takt**, über Taktgefühl und dessen Äußerungen (Forgach) 137.
- Talfourd's Act**, 114.
- Tammany**, Amer. opera (Sonneck) 459.
- Tanz**, les caractères de la d. (Dacier) 450; Chorégraphie (Kruijs) 231; die Tanzmusik (Bie) 263; zur Geschichte der deutschen Suite (Riemann) 501; soud. nederlandse dansen« für Orchester von Röntgen (Leichtentritt) 367; Franck und Hausmann, Denkmäler d. T. Bd. XVI (Heuß) 247; el Penadés. Balls, dansas y comparsas populares (Insenser) 408; Contre und Walzer (Bie) 90; concerning the waltz (Niecks) 203, (Prod'homme) 299, (Webb) 347; ist »Yankee doodle« ein Schwärmer Tanz? (Lewalter) 318; Ein mus. Tanzfest am kaiserl. Hofe in Korea (T.) 55; some Malayan dances (Winstedt) 55; melodischer T. (Hornbostel) 52; unser Bühnent. (Göhler) 91; das Ballet (Anonym) 406; le »ballet de la Roynne« (Quittard) 452; der Trautnant in Kunst u. Wissenschaft (Reuß) 487; la danze macabre (Anonym) 182; der T. der Zukunft (Blüthgen) 407.

- Taphouse, T. W., deceased 220.  
 Tappert, W. 55, 185, 233, 373, 410, 453.  
 Tardel, H. 271.  
 Tardieu, Ch. 185, 522.  
 Tartini (Straeten) 453; Brief über das Violinspiel (Leßmann) 53.  
 Tauber v. Taubenfurt »über meine Violine« 179.  
 Taubmann, E. und O., »Sängerweihe« (Ehrenfels) 52.  
 Tawastscherna, K. 374.  
 Taylor, B. 410.  
 Taylor, G. J. 374.  
 Taylor, Raynor (Sonneck) 458.  
 Tebaldini, G. 522.  
 Technik, correct valuation of technic (Blanchard) 316, 369.  
 Teetzel, H. L. 453.  
 Teibler, H. 55, 139, 319.  
 Teichfischer, P. 140, 319.  
 Telemann, G. Ph. (Hermann) 317.  
 Temple, R., and Alceste 166.  
 Teneo, M. 453, 488, 522.  
 Tersteegen (Nelle) 409.  
 Teubner edition of Hero and Vitruvius 184, 217, 221.  
 Textor, H. J. P. 410.  
 Thalberg, Einfluß auf Liszt (Niecks) 105.  
 Thari, E. 92, 271, 374.  
 Thauer, H., »Pöhlmann's Musiklehre« 446.  
 Thauer, H., Th.'s Kompositionen (Rehbein) 522.  
 Theater, die ethischen Ideen des Th. (Bidois) 51; La mise en scène (Beaulieu) 369; petits souvenirs dramatiques (Lyonnet) 184; l'ame du comédien (d'Estrée) 520; das deutsche Th. im 19. Jahrh. von Martersteig (Heuß) 225; der Ursprung des Harlekin (Weilen) 55; das franz. Th. in Berlin unter Friedrich dem Großen (Volz) 55; das Kgl. Th. in Charlottenburg (W.) 453; Dresden 1903/4 (Pierson) 54; Die Anfänge des Hamburger Th. (Anonym) 135; das alte Leipziger Stadth. (S.) 271; Verträge am Mannheimer Th. (Ertel) 52; Legband: Münchener Bühne u. Literatur im 18. Jh. (Jacobs) 371; Münchener Prinzregentth. (Flagny) 52; Von den Wiener Th. (Lindner) 53; aus dem Bühnenleben einer kleinen Musikstadt (Chop) 520; Zensur in Deutschland und Italien (Maffert) 53; musique et th. des Médiéis (Solerti) 487; il t. sociale di Como (Cugnasca) 51; il teatro publico di Pisa nel seicento e nel settecento (Segre) 319; il t. sociale di Rovigo (Manfroni) 138; l'ancien t. italien à Paris (Curzon) 407; le t. sérieux du moyen âge (Lintlilhae) 318; le musée de la Comédie française (Anonym) 370; vers le théâtre lyrique populaire (Debay) 269; le th. populaire et M. Bernheim (Anonym) 519; souvenirs du th. royal de la monnaie (Tardieu) 522; morality play's, history 175; das erste offizielle russische Th. (Bernstein) 281; Th. zur Zeit Peters des Großen »Rodina« (Bernstein) 369; deutscher Bühnenspielfplan 360, 480; Gegen das moderne Th. (Friedrich) 52; Reformbühne und Ausstellungth. (Marsop) 372; die Schaubühne der Zukunft (Braungart) 407, (Falkenberg) 485; das Opernth. der Zukunft (Kruschinsky) 372; Amphitheater oder Logenhaus (Leßmann) 486; il contratto di »claque« (Tabanelli) 522; über das mus. Bühnenspiel (Bierbaum) 90; etwas vom Chordrama (Neitzel) 271; Kirchenmusik im Th. (Bellaigue) 90.  
 THEBAID (Rushe) 482.  
 Theme-metamorphosis of Liszt (Niecks) 104.  
 Théophrast, les caractères des musiciens; à la façon de T. et de La Bruyère (Udine) 185.  
 Theory, music, by Purcell (Squire) 521.  
 Thibaut, A. F., T. als Musiker (Witting) 523.  
 Thiéry, M. (Curzon) 229.  
 Thiessen, K. 92, 140, 319, 410.  
 Thiselton, Frank, old chamber-music concerts 348.  
 Thomas, A., le monument de T. (Mangeot) 91.  
 Thomas, Fr. 140.  
 Thomas, John. Technical Exercises for the Harp 365.  
 Thomas, O. 374.  
 Thomas, Th. (Anonym) 228, (Kaun) 270, (Mathews) 271.  
 Thomas, W. 92, 522.  
 Thompson, Herbert 55; Gloucester Festival 41; Sheffield 169.  
 Thoms, W. J., »early English romances« 268.  
 Thürlings, A. 92; »Schweizerische Festspiele« 34.  
 Thuille, L. (Istel) 317, (Segnitz) 487.  
 Thureau, G., »der Refrain in der französischen Chanson« (Springer) 319.  
 TIBET, musikalische Studien in Westt. (Francke) 408.  
 Tideboehl, E. v. 374.  
 Tiersot, J. 55, 140, 185, 374, 522.  
 Tiersot, J., sur la chanson française (Closson) 91.  
 TILBURG, Militärmusik-Wettstreit (K.) 408, (Kessels) 521, (Möller) 522, (O.) 522.  
 TIBOL, Tyrolean music (E.) 137.  
 Tischer, G. 185, 233, 271, 453.  
 Toccatas of elder Scarlatti (Shedlock) 160.  
 Todhunter, J. 233.

- Togni, »die Ausbildung der linken Hand« (Flesch) 370.
- Toldy, »Sigrid« (Anonym) 369.
- Tolhurst, H. »Gounod« 446.
- Tolstoi, Leo, »What is Art?« 483.
- Tolstoi, L., T., ein Feind des Volksliedes (Anonym) 90.
- Tomei, G. C. 233.
- Tomicich, H. 140.
- Tommasini, V., Komponist (Spiro) 429.
- Tonart, Tonarten-Charakteristik (Hveker) 52; der Stimmungscharakter der T. (Stephani) 373.
- Tonpsychophysik, die Musik und die Psycho-Physiologie (Jaëll) 401; Mechanismus des mus. Ausdruckes von Jaëll (Kromayer) 53; harmonic perception (Elson) 137; memoria (Millet) 53; Musikgenuß und Organempfindungen (Kesser) 230; théorie de la jouissance mus. (Solennière) 54; der Erzeugungsmechanismus unseres Operngenus (Uffrecht) 410; von Bach bis Wagner, ein Beitrag zur Psychologie des Musikhörens (Schreyer, Göhler) 86; Naturgeschichte des Tonsinns (Jentsch) 82; akustische und tonpsychologische Auffassung des deutschen Volksliedes (Riemann) 232.
- Tonpsychologie, M. Magdeleine, the mus. medium (Dark) 52.
- Tonschrift s. Notenschrift.
- Tooley, S. A. 185.
- Torchet, J. 92, 271, 319.
- Torchi, L. 319.
- Toscanini, A., Dirigent 118, 425.
- Tottmann, A. 140.
- Touche-molin, Komp. 577.
- Tournemire, »le sang de la Sirène« (Borrel) 182, (Imbert) 183.
- Tout, Nannie, Singer 166.
- Totenliste, s. a. die einzelnen Namen; T. des Jahres 1903 (Lüstner) 53; T. des Jahres 1904 (Lüstner) 452; V. Boller, L. Bouman, M. Bratbost, E. Dannreuther, J. Dente, A. Dörfel, Arrey von Dommer, F. Ehrbar, R. Eitner, Fantin-Latour, C. Heubner, H. Imbert, Ch. Joly, A. Kienle, J. Kniese, F. Ladagast, A. Lindgren, J. Malling, E. Pauer, P. Piel, V. C. Ravn, S. Rousseau, G. Schortmann, Th. Stähelin, W. Svedbom, Th. W. Taphouse, K. Waldeck, B. Wiemuth, A. Zah.
- Trp., E. 523.
- Transposition in orchestral Scores (Borland) 396.
- Trapp, E. 272.
- Trapp, G. 55.
- Tristan, Bédier: Romance of Tristan and Iseult (Anonym) 480.
- Troll-Borostyani, J. v. 272.
- Tromlitz, J. G., Flötist und Flötenmacher in Leipzig (Anonym) 269.
- Trommel, hist. Trommeln (Anonym) 269; Afrikanische T. (Rose) 65.
- Trotter, T. Yorke, see Rhythm.
- Trp., E. 233, 453.
- Truette, E. 272, 319.
- Tschaikowsky, (Zabel) 523, Biographie von Lee (B.) 267; eine Stunde im Hause T.'s (Hippius) 137; T.'s Liebesleben (Lazary) 138; aus den Briefen T.'s (Anonym) 90; T. als Ballettkomponist (Keeton) 91, 230; T. and M. von Meck (Tideboehl) 374; Biographie (Tschaikowsky) 87, Kritik davon (Hutschenruijter) 451.
- Tschaikoffsky's Early (or Lyrical) Operas. Article by Rosa Newmarch 29.  
Italian blend 30; Voyevoda, Undine, Oprichnik 30; Vakoula the Smith, alias Little Shoes, alias Caprice d'Oxane 31; Eugene Onegin 32.
- Tschaikoffsky, life (Lee) 267.
- Tscheremisnow, P. N., (Knorosowsky) 408.
- Tscherepnin, Dirigent und Komponist 349.
- Tschirch, E. L., Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins (Weber) 453.
- Tümpel, W. 233.
- TURIN, die Nationalbibliothek nach dem Brande (Anonym) 368.
- TURKESTAN, Au T. (Aubry) 449.
- Turnovský, T. tschechischer Komp. 213.
- Udine, J. 140, 185, 233, 410.
- Uffrecht, B. 410.
- Uhland, Verzeichnia der Vertonungen U.'scher Dichtungen (Pommer) 318, 452.
- Uhlig, G. 233.
- Uladh, Songs of 268.
- Ullmann, L. 140.
- Undine (Newmarch) 29.
- UNGARN, U. u. Zigeunermusikanten (Troll-Borostyani) 272; die u. Musik und die Zigeuner (Wöber) 523.
- Union of Musical Graduates 441.
- Universität Berlin, musikhistorisches Seminar 218.
- Untersteiner, A. 410.
- Urban, H. F. 374.
- Urheberrecht s. Juristisches.
- URRECHT, Konzertgebäude in Essen und Zustand in U. (Nolthenius) 138; Psalter and early book-illustration (Maclean) 191, 214, 234.
- V. 374.
- Vakoula (Newmarch) 29.
- Valetta, 92, 374.
- Valia, Saiteninstrument in Mozambique (Rose) 63.



- Vandermelder, Komp. 577.  
 Van Hagen, P. A. (Sonneck) 478.  
 Vansca, M. 55, 140, 185, 272, 374, 410.  
 Varnhagen von Ense Beethoven, Goethe und V. (Jacobs) 183.  
 Varnishes, Violin (Fry, Maclean) 264, 482.  
 Vaterunser, die älteste Gestalt des V. (Spitta) 139.  
 Vatielli, F. 523.  
 Vaucaire, M. 374.  
 Vaudeville les anciens vaudevillistes: »Du Mersan« (Hasselt) 408.  
 Vecchi, O., Vergleich mit Bouzignac (Quittard) 388; l'Amfiparnasso (Anonym) 189.  
 Vecsey, F. de (R.) 119.  
 Venable, M. 233.  
 Verbrugghen, H., Violinist (Anonym) 136.  
 Verdi (Oddone) 318; Biographie von Voss 89; V. and »King Lear« (Streatfield) 410.  
 Verheijen, J. A. 233, 488.  
 Vermont, P. (Brenet) 15.  
 Vianna da Motta, J. 233, 272, 319, 453.  
 Vianna da Motta, J. (Stier) 522.  
 Viardot, Pauline (M.) 372, (Sol) 453.  
 Vickers, C. 453.  
 Victori, J. 92, 140.  
 Villalba, L. 488.  
 Villanis, L. A. 374.  
 Viñes, Pianist 392.  
 Vink, Fr. L. 140.  
 Viola, the v. and its music (Althaus) 135.  
 Violine s. a. Instrumente, L.-bau usw.; etwas von der V. (Großmann) 371; über meine V. (Tauber von Taubenfurt) 179; on the art of varnishing violins (Monk) 452; un primitif français du v: Du Val (Laurencie) 451; V. und, ihre Meister (Wasielewski) 90, Kritik davon (M.) 231; Stradivari und seine Geigen (Fiege) 229, 270; ryktbara violinmakare (Fridberg) 91.  
 Violin Varnishes (Fry, Maclean) 264; British makers 482.  
 Violinliteratur, Führer (Hofmann) 266; neue V. (Niemann) 138, (Schering) 139; alte V. gespielt von Kreisler 160; Studienwerke (Tottmann) 140.  
 Violinspiel, Violintechnik (Koeckert) 134; technische Reformvorschläge (Löwenthal) 138; du mécanisme dans l'art du Violon (Flesch) 229; zur Pädagogik der V.-Technik (Hoya) 137; schwierige Hände u. ihre Behandlung (Eylau) 529; Die Gesetze der Bogenführung auf den Streichinstrumenten (Steinhausen) 55; das Geheimnis des Staccato (Kraemer) 521, (Montagnana) 184, College of Violinists (C.) 520; Brief von Tartini über das V. (Leßmann) 53; violinists at home and abroad (Gamba) 137, 520.  
 Violoncellliteratur (Cramer) 520; alte V. (Cramer) 91.  
 Violoncellspiel course of instruction in V. (Broadley) 136.  
 Viotta, H. 55, 140, 233, 410, 488.  
 Viotta Conried und V. (Marsop) 318.  
 Virtuose la »Virtuosidad« (Espadala) 229; das moderne Virtuositum (Anonym) 181; à propos des v. (Solenière) 54; chanteurs et v. (Udine) 233.  
 Visetti, A. 453.  
 Vitali, Sonata da chiesa op. 2 (Riemann) 502.  
 Vitcoq, E. (Brenet) 14.  
 Vitruvius, see Hydraulic Organ.  
 Vittoria, L. da, praktische Ausgabe von Bäuerle (Schmitz) 373.  
 Vivell, C. 92.  
 Vivell, P. Coelestin »der gregorianische Gesang« (L.) 87.  
 Vögele, A., »das Tragische in der Welt der Kunst« (Gietmann) 370, 408.  
 Vögely, Fr. 233.  
 Vogler, Simon: Abt V.'s kompositorisches Wirken (Heuß) 483.  
 Voice-production (Lennox-Browne) 480.  
 Volbach, F. 185, 523.  
 Volk, Kirchliche und weltliche Musik in Rußland und das Volksschaffen (Maslow) 372.  
 Volkman n, H., »Neues über Beethoven (Landshoff) 517.  
 Volkmann, R. Kompositionen (Göhler) 370.  
 Volkslied, vgl. auch Volkslied, Volksmusik; Zur Hebung des V. (Eschelbach) 52; der V. und die Molltonart (Bachmann) 182; le chant populaire géorgien (Aubry) 316; bibliographie de la chanson populaire française (Anonym) 181; l'expansion de la ch. p. française (Tiersot) 185; recueil de ch. p. bretons du pays de Cornouailles (Guillerm) 441; Chansons populaires du Limousin (Branchet et Plantadis) 439; esquisse d'une bibliographie de la ch. p. hors de France (Aubry) 316; English Folk-Song (Broadwood) 497; the collecting of English folk-songs (Anonym) 369; the »Faerie Queen« a religious romance (Hunt) 52; old ballads (Foster) 52; songs of Uladh Irish melodies (Uladh) 268; Ford: Vagabond songs and ballads of Scotland (B.) 264; popular songs of Old Canada (Stewart) 373, (Gagnon) 481; note sur la ch. p. espagnole et sur les documents relatifs au folklore espagnol (Pedrell) 318; le chanson populaire arabe en Algerie (Aubry) 316.  
 Volkslied s. a. Nationalhymne; das deutsche V. (Anonym) 51; zur Wertschätzung

- des deutschen V. (Götl) 230; Wiederbelebung des deutschen V. (Thiessen) 319, (Vollert) 488; das deutsche Nationalbewußtsein im Spiegel des V. (Schmidt) 139, 271; akustische und tonpsychologische Auffassung des deutschen V. (Riemann) 232; meine Ansicht vom Satze deutscher Volkslieder (Pommer) 232; das deutsche V. im Gesangsunterricht der Gymnasien (Pohl) 232; Volkslieder und Balladen (Weinheimer) 374; 5 Volkslieder (Carstens) 51; sedt quam ein man gegangen (Batka) 519; V. von den 2 Raben (Tardel) 271; ist »Yankee doodle« ein Schwärmer Tanz? (Lewalter) 318; der Kuckuck im deutschen V. (Pflugk) 184; das oberschlesische V. (Albers) 269; das V. in der Pfalz (Arnold) 51; Sammlung der Schweizer V. (Gassmann) 450; V. im Appenzellerlande (Hippe) 270; Sammlung aller österreichischen Volkslieder 438; Hohenrätens V. (Carnot) 407; Tolstoi, ein Feind des V. (Anonym) 90; Finnland, Volk und V. (Schach) 319; ungarische V. (Anonym) 228; Haydn und das kroatische V. (Conrat) 229; rumänische, ruthenische, ungarische und kleinrussische Volkslieder (Weigand, Hornbostel) 227; armenische V. (Harnack) 230; St. C. Foster und das amerikanische V. (Darkow) 407; das geistliche V. und das Kirchenlied der Reformation (Storek) 232; Buch von Bruinier (Wollmann) 374; V. of Kunstmuziek (Spaan) 373.
- Volksmusik**, deux anciennes mélodies de la Vénétie occidentale (Proff-Kalfalan) 318; romances populaires de France von Doucieux (Millet) 53; V. in Großbritannien (Hohenemser) 180; typische Züge in der schottisch-englischen Volksballade (Glöde) 370; M. in Lakeland (Newmarch) 452; de muziek en ons volk (Belifante) 369; Capellen: Exotische Mollmusik (Hornbostel) 518; die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien (Polak) 482, Kritik davon (S.) 487; la musique du Caucase (Korganow) 24; mus. Studien in Westtibet (Francke) 408; annamitische Melodien (Knosp) 53; musique arabe et maure (Rouanet et Yafil) 445; Vore folkevise-melodier og deres fornyelse (Laub) 231, 317.
- Vollbeding and the Water-organ** 202, 215, 235.
- Vollert**, 488.
- Volupius** s. Schoensleder.
- Volk**, B. 55.
- Vorlesungen über Musik**, Amsterdam 436; Basel 39, 79, 356, 357; Berlin 39, 79, 127, 172, 217, 259, 302, 356, 357, 393, 436; Bern 39, 357; Besançon 437; Birmingham 172, 356; Bonn 39, 127; Breslau 38, 39, 357; Brüssel 475; Cassel 172; Cöln 39, 217, 259, 357; Czernowitz 39, 357; Darmstadt 39, 357; Delft 356; Dresden 217; Edinburgh 303; Erlangen 79, 357; Frankfurt 39; Freiburg i. B. 357; Freiburg (Schweiz) 394; Friedberg 356; Genf 39; Gent 259; Gießen 39, 357; Gotland 303; Greifswald 39, 357; Halle 39, 357; Hamburg 127, 394; Heidelberg 39, 357; Kiel 39, 127, 357; Königsberg 39, 357; Kopenhagen 39, 357, 394; Leipzig 39, 173, 357, 394; Lemberg 394; London 303, 475; Lüttich 394; Mainz 217, 303; Manchester 217; Mannheim 217, 356; Marburg 39, 358; München 79, 303, 358; Münster 79, 358; Neustadt a. H. 475; Nürnberg 218; Oxford 357; Paris 218, 259, 303, 357, 399, 475; Posen 39, 357; Prag 40, 218, 303, 357, 358; Rostock 358; Salzburg 173; Solothurn 475; Straßburg 40; Trier 127; Tübingen 40, 358; Upsala 357; Waldheim 357; Washington 357; Wien 39, 40, 218, 303, 358; Zürich 218, 259.
- Vortrag**, musikalischer V. (Friedenthal) 183.
- Voss**, P. Biographie von Verdi 89.
- Vossius** und die Water-organ (Maclean) 163, 197, 214, 216, 224, 235.
- Voyevoda** (Newmarch) 29.
- Vries**, W. de 488.
- Vt**, 374.
- Vuillermoz**, E. 272, 488.
- W. 488, 523.
- W., E. 523.
- W., F. 272, 319.
- W., G. 453.
- W., J. 185.
- W., K. 523.
- W., M. 523.
- Waack, C. Tristenerläuterungen 89.
- Wagennann**, J. H., »L. Lehmann's Geheimnis der Stimmbänder« (Seydel) 446.
- Wagner**, H. 140.
- Wagner**, Hans, W.'s vereinfachte Notenschrift (Isler) 270.
- Wagner**, P. 53, 233, 272, 488.
- Wagner**, P., »Paläographie des greg. Gesanges« (Bohn) 407; »Einführung in die Gregorianischen Melodien, Teil I u. II (Wolf) 402.
- Wagner**, R. 374, 453, 523. s. a. Bayreuth, München; (Wernicke) 374, (Gounod) 450; W.'s Selbstbiographie (Pohl) 184; »der Meister von Bayreuth« (Kohut) 481; W. und seine Mutter (Anonym) 51; the masters as students: R. W. (Manchester)

- 184; R. und Minna W. (Ellis) 485; W. in den Jahren 42—49 und 73—75 (Kietz) 401; W. in Leipzig (Wirth) 272; W. te Parijs (Milligen) 522; W. in Zürich (Clay) 182; W.'s Aufenthalt in Biebrich 1862 (Michaelis) 184; W. und die Münchener (Dürck) 178, 317, (Glasenapp) 183; W. in Kissingen (Kistler) 486; W. und die Wartburg (Istel) 137; Briefe W.'s (Anonym) 90; W.'s Briefe herausgegeben von Altmann (Heuß) 221, (Krebs) 317, (S.) 373; Briefe an Mutter und Schwester Ottilie (Wagner) 453; W. und M. Wesendonk (Dauriac) 136, (Viotta) 140, (Anonym) 182, (Arnold) 182, (Steinhauser) 271, (K.) 486; Briefe an C. Sayn-Wittgenstein, an L. Schnorr u. A. Wilhelmj (Wagner) 523; W. und Herwegh, Briefe (Stier) 232; 4 Briefe an Schumann (Altmann) 269; Brief über Kittl (Chop) 136; 4 Briefe von Liszt an W. (Anonym) 228; W.'s Charakter (Adler) 135; W.'s Liebesleben (Wolzogen) 140, (Warburg) 233; Museum in Eisenach (Kloß) 52; W.-Museum in Gegenwart und Zukunft (Kloß) 270.
- W. Literatur (Vianna da Motta) 272, 319, Wagneriana (Melos) 53, (St-r) 232, (S.) 319; W. im Lichte der Kritik seiner Zeit (Anonym) 406; \*W. im Lichte neuerer Wagnerliteratur\* (Heuß) 376, 451; zum künstlerischen Werden W.'s (Kloß) 270; Erinnerungen an W. (Pratt) 54, (Anonym) 182, 228; Erinnerungen an W. von R. von Hornstein (Anonym) 182; Erinnerungen von Kietz (B.) 485, (M.) 486; Buch von Newmann (Maclean) 443; Biographie von Lidgely (Anonym) 267; Courtat über W. in seinem humoristischen Gedicht über Musik (Prod'homme) 156; Biographie von Glasenapp III, 1 (Anonym) 135; Vorlesungen von Adler (Korngold) 270, (Anonym) 316, (Behrend) 320, (Heuß) 479, (Mey) 521.
- W. and his music (Surette) 453; W. als Bearbeiter fremder Werke (Kleefeld) 270; W.'s Dirigierkunst (Kleefeld) 317; ein neues Jugendwerk, Klavierphantasie aus dem Jahre 1831 (Niemann) 377, 409; W.'s \*Feen-Phantasie\* (Sternfeld) 522; Ouvertüren: »Polonia\*, »Christoph Columbus\* und »Rule Britannia\* (Kalisch) 209, (Maclean) 210, (Conrat) 269; Ouvertüre »Rule Britannia\* (Anonym) 181, (Spalla) 232; die Klavierauszüge zu W.'s Werken (Grunsky) 371; Analysen von Neitzel (Sipro) 373; Analyse zu »Rienzi\* (Smolian) 365; Analyse zum Holländer (Chop) 509; Senta (D'Offeel) 184; »Fliegender Holländer\* à l'Opéra comique (Debay) 229, (Imbert) 230, (Moreau) 231; Dramaturgie des Tannhäuser (Raabe) 54; »Tannhäuser\* Pariser Bearbeitung (Richard) 318; Tannhäuser-Ouvertüre (Tapfert) 185; Ballett im »Tannhäuser\* (Roedel) 271; das Tannhäuser-Jubiläum in Prag (Rychnovsky) 184; Briefe Valleyre's über »Tannhäuser\* (Anonym) 406; die Lohengrin-Dichtung (Heinrichs) 371; Neue Lohengrin-Skizzen (Obriest) 409; »Tristan\* (L.) 451; »Tristan\* Erläuterungen (Waack) 89; Weltrich: W.'s Tristan als Dichtung (Hoffmiller) 371; Berühmte Darstellerinnen der Isolde (Droste) 317; »Isotta\* di W. (Bertini) 369; Tristan in Paris (Prod'homme) 168, (Imbert) 183, (Neiber) 184, (André) 228, (Debay) 229, (Grunsky) 230, (Laloy) 231, (Mangeot) 231, (Samazeuilh) 232, (Schuré) 232; (Knosp) 270; Novalis' Hymnen an die Nacht und W.'s Tristan (Guggenheimer) 486; »Meistersinger\* (L.) 451; Poirée: »Meistersinger\* essais de technique et d'esthétique musicales (Münzer) 307; Meistersinger, Vorspiel zum 3. Akt (Brandenburg) 316; Gedanken zu den »Meistersingern\* (Albert) 269; »Meistersinger\* als Erzieher (Anonym) 269; »Meistersinger\* in Bologna (Schiedermair) 117; W.'s »Ringe\* (Gjellerup) 131, (Chavarri) 370; Golther: die sagenengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung W.'s (Panzer) 318; den dramatischen handlungen i Nibelungenring (Järnefelt) 451; über die Nibelungenfrage (Ritter) 139; Analysen zum Ring (Kramer) 401; Schopenhauer's Randbemerkungen zum »Ring\* (Ritter) 139; Einführung in Ring und Parsifal (Kramer) 83; der »Ring\* in München (Cantel) 51; »Ring\* in London (Anonym) 449, (Karllyle) 451; »Ring\* in Wien 349; Neuinszenierung des »Rheingold\* in Wien (Korngold) 270; »Walküre\* in Finnland (Kothlen) 409; »Parsifal\* (Mey) 53, (Sternfeld) 55, (Göhlér) 520; der vielmastitene »reine Tor\* (Anonym) 484; Führer durch den Parsifal (Wolzogen) 135; die Parsifal-Broschüre von Forchhammer (Milligen) 452; zum Parsifal-Streit (Alafberg) 485; der »Parsifal\* und Bayreuth (Wallaschek) 374; »Parsifal\* in Amsterdam (Forchhammer) 229, 399, (S.) 373, (Anonym) 406, (Rosenfeld) 410, (Nothenius) 452, (Anonym) 484, (Cantel) 485, (Interim) 486; Bayreuth u. die Amsterdamer W.-Vereinigung (Viotta) 488; Conried und Viotta (Marsop) 318; Parsifal in Amerika (Zabel) 233; »Parsifal\* in Boston (Liebling); 138 la questione del »Parsifal\* in America (Tabanelli) 410; W.'s Entwurf zu den »Bergwerken von Falun\* (Ermisch) 370;

- der Charfreitag in Wolfram's »Parzifal« 368; Wagnerfestspielzauber (Adler) 135; Festspiele in München (Ist.) 52, (Kroyer) 53, (Leßmann) 53, (Mey) 53, (Teibler) 54, (Trapp) 54, (Anonym) 90, (Istel) 504.
- W. als »lyrischer Dichter« (Glasenapp) 450; eine Novelle von W. (Gravina) 450; W. als Dichter der Charaktere (Wolzogen) 453; W. le dramatisiste (Benoit) 519; W.'s Philosophie (Weis-Ulmenried) 272; W. Revolutionär (Anonym) 90; W. und die klassische Literatur (Kloß) 408, (Anonym) 448; Schiller und W. (Kloß) 371, (Anonym) 406, (Golther) 408; dramatische Parallelen zwischen Schiller und W. (Sternfeld) 410; Ludwig II. und W. (Anonym) 227, 269; Brief von 1867 (Anonym) 181; Beethoven an W. (Hoven) 137; »Parzifal« and Beethoven (Blumenberg) 182; Berlioz und W. (Anonym) 51, 368; Spohr und W. (Schmitz) 92, 139; Meyerbeer und W. (Solenière) 92; (Tappert) 373; Liszt und W. (Gölle-rieh) 230, (Sauerwein) 232, (Marnold) 487; W. und Cornelius (Körner) 270, 317; Beziehungen zu Herwegh (Harzen-Müller) 52; Musikästhetik von Mazzini und W. (Momigliano) 91; W. und Bücklin (Niemann) 134; Ein Dank an W. (Golther) 183; Nationaldank für W. (Wolzogen) 233; Stipendienstiftung (Anonym) 136; Wagnernachfolge im Geiste (Storck) 373; who discovered W.? (Henderson) 317; Worin ist W. groß? (Graf) 371; W. als Künstler der Renaissance und als Romantiker (Adler) 135; W. und kein Ende (Welti) 319; W. und das Christentum (Weinel) 92, 140; een en ander in verband met de verlossingsidee hij R. W. (Fahro) 270, 370; la musique dans la nature, sa place dans l'oeuvre de W. (Rudder) 139; berühmte W.-Dirigenten (Kleefeld) 137; Wagnerianen en moderne Fransche toonkunst (Rovaart) 373; un wagnérien de la première heure (De-strange) 182; en soirée hos W. (Faltin) 450; Några tankar om W.-Musiken (Gjel-lerup) 230; R. Wagner-Gesellschaft für germanische Kunst u. Kultur (Walter) 488.
- Wagner** early overtures 209; harp passages 364; theories of redemption 443; Ring in London, see Ring.
- Wagner**, Minna 478.
- Wagner**, S. (Glasenapp) 370; W.'s »Kobold« (Wolzogen) 185, (Anonym) 227, (Korngold) 230, (Zemlinsky) 272, (Vancsa) 272, (Bienenfeld) 350; »Kobolds« und die Wagner-Tage in Prag (Joß) 183.
- Waldeck**, K., Komponist und Domkapellmeister in Linz † 404, (Gräflinger) 440.
- Waldner**, F. 55, 92.
- Waldo**, F. 410.
- Waldorf Theatre** tronpe 436.
- Waldt**, J. 55.
- Waldteufel**, E., Walzerkomponist (Niecks) 205.
- Wallau**, H. 374.
- Wallaschek**, R. 374.
- Wallaschek**, »das ästhetische Urteil und die Tageskritik« (Jahrbuch) 441.
- Wallberg**, M. 55.
- Wallner**, H. von 92.
- Walter** B. 453.
- Walter**, B. Klavierquintett 351.
- Walter**, C. L. 488.
- Walter**, Fr. 453.
- Walthers**, G. 319.
- Walter**, K. 410, 453.
- Walter**, Th. (Anonym) 406.
- Waltz**, The. Article by F. Niecks 203.
- French trace dance to Voite, a Provençal galliard, and thence to Germany and back, Germans trace direct to their own Springtanz, 2nd. half of mediæval dance. Anyhow words "Waltz" and "Valse" are from German "Walzer", anglice "a roller". Ländler, Dreher, Deutscher Tanz,  $\frac{3}{4}$  Allemande, Tedesco, are equivalent. Old waltzes slow; speed quickened and form developed 1780—1830. First in England in 1812. Development from Haydn to Strausses, and survey of all principal names.
- Walzer** a. Tanz.
- Wamboldt** (Bachfest) 90.
- Wangemann** and the Water-organ 206, 236.
- Warburg**, E. 233.
- Warman** on the Water-organ 211, 236.
- Warschau**, Musikbericht 38.
- Washington**, B. 410.
- WASHINGTON**, Bibliothek (Anonym) 51.
- Wasielewski**, »die Violine und ihre Meister« (Prüfer) 140, (M.) 231.
- Water-organ**; see Hydraulic Organ.
- Watt**, Ch. E. 521.
- Wehh**, F. Gilbert (Mackenzie) 254; (Lan-dowska) 346; (rag-time) 396; (facial ex-pression) 478.
- Webbe** comp. of glees (Curwen) 246.
- Webber's** "Fiorella" 436.
- Weber-Bell**, N. 55, 140, 185.
- Weber**, F. M. E. L. 453.
- Weber**, W. 92, 410.
- Weber**, C. M. von (Manchester) 184; W. in Stuttgart (Winterfeld) 453; 3 Briefe (Anonym) 50; W.'s Gattin (Kohut) 53; Entstehung des Freischütz-Textes (Korn-zyński) 53; Veronese's »Ehebreche-rin vor Christus« und die Schluszenzene des »Freischütz« (Schmitz) 92; Walzer-kompositionen (Niecks) 203; Hymn-Tunes derived from W. (Anonym) 406.

- Wehrstädt**, der alte W. (Richter) 452.  
**Weichold**, W.'s Saitenmesser (Weichold) 411.  
**Weigand**, G., »Die Dialekte der Bukowina und Bessarabiens« (Hornbostel) 227.  
**Weigl**, Karl, »Emanuel Aloys Förster« 274.  
**Weigl**, K. Liederkomp. 351.  
**Weilen**, A. v. 55.  
**Weihnachten**, alte Weihnachtssinfonien (Schering) 184; les vieux Noël (Joly) 230; Weihnachtsmotette (Wolf) 233; ein Sanctus auf W. (Hertel) 183; Christmas songs of the sanctuary (Baden-Powell) 182; ein Weihnachtslied aus Labes in Pommern (Lüpke) 183; Stille Nacht ..., eine Skizze aus der Geschichte des Weihnachtsliedes (Kreuschner) 230.  
**WEIMAR**, Genast: aus W.'s klassischer und vorkl. Zeit (Sch.) 139.  
**Weinberger**, K. F. »Harmonielehre« 366.  
**Weinel**, H. 92, 140.  
**Weingartner**, F. 233, 272, 374, 411.  
**Weingartner**, F. (Krause) 134, 317. (Curzon) 370, (N.) 487; Sextett 78; »Orestes« (Riezler) 139; W. als Dirigent (Bekker) 369; W. als Beethovendirigent in Paris 393, (Boutarel) 457; W. in Nederland (Nolthenius) 452; W. und Brahms (S.) 410; W. und die »Laienpartiture« (Capellen) 269.  
**Weinheimer**, H. 374.  
**Weinmann**, K. 374.  
**Weinmann**, C., »Hymnarium Parisiense« (Wolf) 404.  
**Weinrich**, J. (Gottesleben) 52.  
**Weinwurm**, R. (Wagner) 140.  
**Weis**, K., »die Dorfmusikanten« (Rychovsky) 255.  
**Weis-Ulmenried**, A. 272.  
**Weiß**, A. M. 92, 140, 185, 272.  
**Weiß**, J. (Bachfest) 136.  
**Weiß**, Ch. F. (Komorzynski) 270.  
**Weißgerber**, 233.  
**Weißmann**, A. W. 374.  
**Weitzmann** - Seiffert, Hist. of Claviermusic (Shedlock) 169.  
**Wellmer**, A. 92, 185, 319.  
**Well-tempered Clavier** conceived as programme-music (Carmen Sylva) 477.  
**WELSH Rhapsody** of Ed. German 435.  
**Welti**, H. 55, 92, 233, 319, 411, 488.  
**Weltrich**, R. 185.  
**Weltrich**, »Wagner's Tristan als Dichtung« (Hofmiller) 371.  
**Wenisch**, J. 140.  
**Werker**, W. 140.  
**Wermann**, O. (Anonym) 181.  
**Wernicke**, A. 374.  
**West**, John E., composer 41.  
**Westminster Abbey** (Hunt) 266.  
**Westminster**, St. Margaret's church (Dotted Crotchet) 520.  
**Wetterstedt**, A. 374.  
**Wettstreit**, zum Gesangswettstreitwesen (Steinhauer) 453, (Anonym) 449, 484; Etwas vom Ständchen (Anonym) 181; Wettgesänge der Abteilung Volksgesang Zürich (H.) 520; Breda (Anonym) 519; Bruxelles, concours au conservatoire (Pfeiffer) 487; groot national concours te Bussum (Godefroy) 230; W. van Proza en Poesie te Haarlem (Kruijs) 451; Europäischer W. der Militärmusik in Paris (Anonym) 316; Militärmusik W. in Tilburg (K.) 408, (Kessels) 451, 486; Verviers (Anonym) 519; Vierde W. van den Bond van Harmonie- en Fanfare-vereening in Zuid-Holland (Anonym) 449.  
**Weule**, R. 55.  
**Weyse**, W. und Kuhlman (Behrend) 51.  
**Wheeler**, J. H. 319.  
**Whiting**, M. B. 453.  
**Whitmer**, T. C. 523.  
**Whitney Surette**, Th. 233, 453.  
**Wickenhauser**, R. 411.  
**Widmann**, B. 92, 185.  
**Widor**, Ch.-M. 55, 411.  
**Widor**, Ch. Modern Orchestral Technique (Maclean) 227, 313, (Barini) 407; W.'s Ansicht über Konzerte 245.  
**Wiegand**, Fr. 453.  
**Wiemuth**, B. † (Vt.) 374.  
**WIEN**, Musikbericht 214, 349; Musikleben 1904/5 (Komorzynsky) 408; Vereinigung schaffender Tonkünstler, erste Musikaufführung (Vancsa) 185; Wiener Klavierunterricht (Sch.) 139; von den W. Theatern (Lindner) 53; Mahler und die Hofoper (Karpas) 53; Volksoper im K. Jubiläums-Stadth. (Krtmáry) 138; Gesangsverein der Eisenbahnbeamten (Anonym) 181; Mantuani: Geschichte der Musik in W. (Koczirz) 514; die Wiener Geigen- und Lautenmacher im 17. und 18. Jahrh. (Lütgendorff) 184; W. Schmelzl in W. (Bienenfeld) 80; die W. Operette (Kanders) 52, (Morold) 231; Kirchenmusikalische Verhältnisse (Nachtrag) (Bienenfeld) 93; Bruckner in W. (Louis) 53.  
**Wiener**, O. 92.  
**Wiernsberger**, J.-A. 233.  
**WIESBADEN**, Maifestspiele (Schäfer) 453. (Pagenstecher) 522.  
**Wilde**, W. J. 453.  
**Wilhelm**, E. 523.  
**Wilhelm II.**, der deutsche Kaiser und Leoncavallo (Anonym) 51.  
**Wilkins**, H. D. 233.

- William Tell** ("The Archers") American opera (Sonneck) 467.
- Williams, Abdy**, "Story of the Organ" 210.
- Willichius, J.**, Gründer eines collegii musici in Frankfurt a. O. (Rychnovsky) 20.
- Willy, C.** 453, 488.
- Wilson, G. D.** (Storer) 488.
- Wiltberger** 523.
- Wimmershof, W.**, Oper oder Drama? Die Notwendigkeit des Niedergangs der Oper (Heuß) 484.
- Wind-chest in organ-work** (Maclean) 185.
- Wind instruments, compass** (Widor) 314.
- Winkler** 272, 453.
- Winkler, A.**, »In Britannien« 349.
- Winn, E. L.** 272, 523.
- Winstedt, O.** 55.
- Winter, P. von** (Kohut) 137.
- Winterberger, A.** (Förster) 305.
- Winterfeld, v.** 453.
- Wirth, M.** 272.
- Wit, P. de** 488.
- Wit, Paul de**, Ausstellung auf dem Gitarrentage in München (Anonym) 51.
- Witch's Daughter**, Mackenzie 254.
- Witte, E.**, »das Problem des Tragischen bei Nietzsche« (Anonym) 406.
- Witte, J.** (Mayer-Reinach) 75.
- Witting, C.** 272, 523.
- Wodell, F. W.** 411.
- Wöber, O.** 523.
- Wölkeling, W.** 523.
- Wolf, Hugo** (Müller, Münnich) 45, (Welti) 55; (Rolland) 410, 452; Biographie von Descey Bd. II (Bauer) 229, (Heckel) 270, (Hagemann) 371; Neues von W. (Zachorlich) 488; Erinnerungen an W. (Bettelheim-Gabillon) 449; Briefe (Heckel) 408; Briefe an Fainst (Münzer) 92; Briefe an die Familie Grohe (Streeker) 373, (Anonym) 448, (Zachorlich) 523; Briefe an P. Müller (Müller) 372; Kompositionen (Anonym) 181; W.'s Jugend-Nachlaßwerke (Thießen) 92; »Penthesilea« (Schmitz) 271, (Keeton) 183; »Fest auf Solhaug« und »Christnachts« (Decsey) 182.
- Wolf, J.** 233, 488, 523.
- Wolf, J.**, »Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460« von F. Ludwig 597. I. Notation. Disposition bei W. 598 Bedenken dagegen; 600 Ursachen der im 11. Jh. erfolgten Einwirkung franz. Notation auf die ital., 601 Korrekturen bei den Beziehungen einiger Theoretiker, 603 Allgemeines über Bedeutung der Theoretiker für die Notation. 604 Machaut, Caserta. 606 Bemerkungen zu W.'s Notationsbeispielen II. Quellenkunde, 608 Anordnung. 609 —19 Ergänzungen und Korrekturen in W.'s Beschreibung der Handschriften. III. Kompositionen, von W. in Bd. 2 und 3 gegeben. 619 Behandlung der Notenwerte, 620 die rhythmischen Werte; 623 Ergänzende und verbessernde Bemerkungen zu einzelnen Werken der Vor-Dufay'schen Zeit. Petrus de Cruce, 624 Roman de Fauvel: a) Brevis-Teilung, b) Folge von 5 semibreves im Senariakt, c) die pilcae, d) Konjunktoren, e) Textunterlage, f) modus maior. 629 Machaut. 631 die französische Kunst zwischen Machaut und Dufay. 633 die italienische Kunst.
- Wolff, E.** 488.
- Wolff, H.**, der Weg zur Meisterschaft der Sprech-, Gesangs- und Darstellungskunst 90.
- Wolff, K.** 411.
- Wolf-Ferrari, E.** (Göhler) 270, (Teibler) 319; »Neugierige Frauen« (Bie) 269; (Storck) 271, (O.) 409.
- Wolfrum, Ph.** 272.
- Wollmann** 374.
- Wolzogen, E. v.** 140.
- Wolzogen, H. v.** 185, 233, 272, 453; englischer Führer durch den Parsifal 135.
- Wolzogen, H. v.**, »Wagner-Breviers« (Heuß) 46.
- Wood, Henry J.**, Life (Newmarch) 83, 267.
- Wood, R. W.** 233.
- Wordsworth, Ch.**, Old English Service Books 268.
- Wossidlo, W.**, Opernbibliothek Nr. 81, 82, 96 (Wossidlo) 227; Führer für Berlioz' »Benvenuto Cellini« und »Leoncavallo's« »Roland von Berlin« 366.
- Wotquenne, A.**, Catalogue thématique des œuvres de C. Ph. Em. Bach 314.
- Woyrsch** Violinkonzert (Schmitz) 319; »Passionsoratorium« (Schmid) 453.
- Wr.** 453.
- Wülfig, E.** 233.
- Wüllner, F.**, über Bach's Motette »Singet dem Herrn« (Heuß) 107.
- Wüllner, L.**, Hie W. hie Possart (Göhler) 230.
- Wünnenberg, E.**, Notentreffapparat (Anonym) 368.
- WÜRZBURG**, Alt-Würzburger Tonkünstler (Stier) 185.
- Wustmann, R.**, »Zur Neuausgabe der Musica boscareccia« 384; »Weltliche Musik im alten Leipzig« 90.
- Wuthmann, L.**, Abriß der Musikgeschichte 90.
- Wyzewa, T. de** 185.
- X.** 411.
- Yafil, E. N. s.** Rouanet 445.
- Yankee doodle** ein Schwärmer Tanz? (Le-walter) 318.

- Ysaye**, les vacances d'Y. (Lindenlaub) 53;  
Y. in Amerika (Winn) 272.  
**Yvetot** (Crépet) 229.
- Zabel**, E. 233, 523.  
**Zacconi**, L., I canoni musicali die Z. (Vattelli) 410.  
**Zäh**, A. † (Ff.) 450.  
**Zahn**, Joh. 233.  
**Zakone**, C. 140, 185.  
**Zalos**, E. 92.  
**Zambiasi**, G. 140.  
**Zangius**, N. (Mayer-Reinach) 53.  
**ZANZIBAR** music 64.  
**Zeitenungen**, »Kritik der Kritik« 40; »Dramaturgische Blätter« 360; Deutsche Armee-Musikz. 359; »il giornaleto musicale« 128; vid Svensk musiktidnings (Huß) 230; Cornelius und die NZfM. (Istet) 91.  
**Zell**, Th. 272.  
**Zemlinsky**, »die Seejungfrau« 351.  
**Zemlinsky**, A. 272.  
**Zempleni**, A. 140.  
**Zenger**, M. 488.  
**Zepler**, B., »die Liebesfestung« 343; »Bäder von Lucca« (Altmann) 430.
- Zeus**, Gedanken über Kunst und Dasein (Heuß) 179.  
**Zézé**, afrikanisches Saiteninstrument (Rose) 62.  
**Zichy**, G. von, »Nemo« (Anonym) 368.  
**Zigeuner**, ungarische Z.-Musikanten (Troll-Borostyani) 272.  
**Zimmer** and A. Patrick 480.  
**Zimmermann**, K. 319.  
**Zimmermann**, W. 55.  
**Zitherliteratur**, Generalkatalog 400.  
**Zoellner**, H. 453, 488.  
**Zöllner**, H. (Segnitz) 410; »Faust« (Heuß) 345.  
**Zschorlich**, 488, 523.  
**ZÜRICH**, Konzertleben 1878—95 (Steiner) 312; der Männerchor Z. (Fn.) 450.  
**Zuijlen**, Baron van Z. von Nyevelt (Krujls) 138.  
**Zukunftsmusik**. Z. als Stimme aus der Vergangenheit (Hofmann) 230.  
**Zumpe**, H., »Persönliche Erinnerungen« 404.  
**Zumpe**, H. Erinnerungen an Z. (Beck) 372.  
**Zuschneid**, K. 55, 272.  
**Zuschneid**, K. (W.) 185.  
**Zwingli**, zum Zwingliede (Nelle) 138.

## Referenten der „Kritischen Bücherschau“ der Zeitschrift:

- Abert**, H. 304 (Anonym, Studium der Musikwissenschaft).  
**Aubry**, P. 441 (Guillerm), 445 (Rouanet).  
**Beckett**, G. 263 (Dearmer), 264 (Ford), 266 (Klein), 267 (Lee), 268 (Sandbach), 365 (Thomas), 444 (Omond), 446 (Shinn).  
**Bernstein**, N. 439 (Bruneau).  
**Ecorcheville**, J. 308 (Prod'homme).  
**Göhler**, G. 87 (Schreyer).  
**Heuß**, A. 45 (Hesse), 46 (Musik), (Briefe an Liszt), 82 (Dreßler), 131 (Kalbeck), 133 (Kistler), 178 (Goldschmidt), 179 (Zeus), 221 (Altmann), 225 (Martersteig), 268 (Bußler), 311 (Schmidt), 314 (Wotquenne), 361 (Grunsky), 399 (Storek), 401 (Mozart-Brevier), 443 (Niemann), 479 (Adler), 481 (Graf), 483 (Simon), 484 (Wimmersdorf).  
**Hornbostel**, E. von 227 (Weigand).  
**Koczirz**, A. 515 (Mantuani).  
**Landshoff**, L. 513 (Leichtentritt) 517 (Volkmann).  
**De la Laurencie**, L. 440 (Dauriac).  
**Leichtentritt**, H. 361 (Floch), 363 (Krause) 401 (Rychnovsky).  
**Ludwig**, F. 87 (Vivell).
- Maclean**, Ch. 81 (Buckley), 83 (Newmarch), 134 (Oakeley), 226 (Nicholson), 262 (Adams, Atkinson), 263 (Baring-Gould, Bateson, Blackburn, Bumpus, Burgess, Caine), 264 (Elson, Fry), 266 (Hadden, Hamlin, Hazlitt, Hierurgia, Hunt), 267 (Lidgely, Miltoun, Pridesaux), 268 (Rhys, Schuré, Uladh, Wordsworth), 313 (Widor), 363 (Maignien), 364 (Richardson), 400 (Hadow), 443 (Newman), 445 (Coll. of Organists), 480 (Annesley, Bedier, Browne, Bury), 481 (Gagnon, Huneker, Jacobi, Jonson), 482 (Matthews, Morris, Rushe), 483 (Squire, Stubbs, Tolstoi), 510 (Grove).  
**Münnich**, R. 46 (Müller), 86 (Riemann), 129 (Capellen), 226 (Rietsch), 306 (Krehl).  
**Münzer**, G. 307 (Poirée).  
**Niemann**, W. 82 (Kienzl), 361 (Calandri), 363 (Köhler).  
**Obrist**, A. 309 (Ritter).  
**Pembaur**, J. jr. 45 (Drouker).  
**Prendergast**, A. H. D. 224 (Church Hymns).  
**Prod'homme**, J.-G. 312 (Schorn), 482 (De la Laurencie).  
**Richter**, B. F. 84 (Post).

- |  |  |
|--|--|
| <p><b>Rychnovsky, E.</b> 44 (Branberger), 128 (Batka) 306 (Mülich von Prag).<br/> <b>Schaefer, K. L.</b> 82 (Guillemin).<br/> <b>Seydel, M.</b> 446 (Wagenmann).<br/> <b>Spiro, F.</b> 442 (Münzer).</p> | <p><b>Springer, H.</b> 304 (Breithaupt).<br/> <b>Thierfelder, A.</b> 47 (Riemann).<br/> <b>Wagner, P.</b> 223 (Fleischer).<br/> <b>Wolf, J.</b> 306 (Gasperini), (Levi), 402 (Wagner), 404 (Weinmann).</p> |
|--|--|
- 

## Referenten der „Besprechung von Musikalien“ der Zeitschrift:

- |  |   |
|--|---|
| <p><b>Heuß, A.</b> 180 (Squire), (Bach), (Collegium musicum), (Couperin), 314 (Bach's Notenbüchlein für A. M. B. herausg. von Batka), 366 (Collegium musicum), 367 (Händel, Bach, Gluck, Liszt, Musik am sächsischen Hofe), 448 (Cornelius).<br/> <b>Hornbostel, E. von</b> 518 (Capellen).<br/> <b>Istel, C.</b> 447 (Cornelius).</p> | <p><b>Leichtentritt, H.</b> 367 (Oud-Niederlandsche Dansen), 368 (Repertoire des Madrigalchors Kopenhagen), 404 (Lassus Gesamtausgabe Bd. XVI).<br/> <b>Spiro, F.</b> 447 (Orgelkomp. des 17. u. 18. Jahrh.).<br/> <b>Wolf, J.</b> 315 (Krohn).</p> |
|--|---|
-



# QUARTERLY MAGAZINE

OF THE

## INTERNATIONAL MUSICAL SOCIETY

(INTERNATIONALE MUSIKGESELLSCHAFT)

YEAR VI

\*

PART 4

JULY—SEPTEMBER 1905

### CONTENTS

	Page
HUGO RIEMANN (Leipzig). Regarding the history of the German Suite . . . . .	501
W. BARCLAY SQUIRE (London). Purcell as Theorist . . . . .	521
J.-G. PROD'HOMME (Paris). Music in Paris from 1753 to 1757, according to a MS. in the Munich Library . . . . .	568
LUDWIG SCHIEDERMAIR (Marburg). The Theatrical Agents. . . . .	588
MAX SEIFFERT (Berlin). J. S. Bach 1716 at Halle . . . . .	595
F. LUDWIG (Potsdam). Review of J. Wolf's History of Mensurable Notation from 1250 to 1460 . . . . .	597



LEIPZIG

BREITKOPF & HÄRTEL, PUBLISHERS AND PRINTERS



# Neue Bücher

aus dem Verlage von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

**Schering**, Geschichte des Instrumentalkonzerts. 3 M., geb. in Lwd. 4 M.

**Berlioz**, Memoiren 2 (Lit. Werke II). 5 M., geb. in Lwd. 6 M.

**Jadassohn**, A practical course in ear training. 2 M., Schulband 2,50 M., geb. in Lwd. 3 M.

**Kretzschmar**, Führer durch den Konzertsaal II, 1. Dritte Auflage. 8 M., in Halbfanz 10 M.

**Steinhausen**, Klaviertechnik. 3 M., geb. in Lwd. 4 M.

**Praetorius**, Mensuraltheorie (Beihefte der d. Intern. Musik-Gesellschaft. 2. Folge, Band II) 4 M.

**Polak**, Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien. 3,50 M., geb. in Lwd. 4,50 M.

**Wolf**, Geschichte d. Mensuralnotation Teil II. 8 M., geb. in Lwd. 9 M.



11

69 MAY 14

69 JUL 30

69 JUL 30

